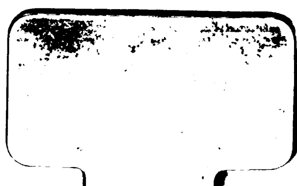

TAYLOR INSTITUTION
DOMINUS ILLUMINATIO MEA



Handbuch
einer
allgemeinen Geschichte
der
Poesie

von

Dr. Karl Rosenkranz
ausserordentlichem Professor der Philosophie an der Universität zu Halle.

Zweiter Theil.
Geschichte der neueren Lateinischen, der Französischen und Italienischen Poesie.

Halle,
Eduard Anton.
1832.

Vorwort.

Obschon ich das Wesentliche für die Beurtheilung dieses Unternehmens in dem Sendschreiben an meine Freunde, die Herren Professoren Hotho und Besser, was dem ersten Bande vorgesetzt ist, in der Kürze angegeben habe, so muss ich doch für die besondere Auffassung dieses Theiles noch einige Bemerkungen hinzufügen. Ich habe schon erklärt, dass ich nur eine Compilation liefere und mein Verdienst bei dieser Arbeit nur darin setze, eine angemessenere Organisation des Stoffes herbeiführen zu helfen. Auch habe ich in Bezug auf die benutzten Quellen erklärt, dass ich immer nur diejenigen citirt habe, die mir bei dem Abschluss des Urtheils zunächst gegenwärtig waren; ich hoffe aber, dass die Arbeit zeigen werde, wie ich auch ausserdem Vieles benutzt habe, was für die Stellung der einzelnen Dichter und für den Entwurf der Perioden und Epochen von Wichtigkeit war. Namentlich glaube ich dies von der Geschichte der Italienischen Poesie behaupten zu dürfen, wenn ich auch nur Bouterweck, Sismondi und die Schlegel als

nächste Gewährsmänner angezogen habe, weil sie der compendiarischen Form, deren ich bedurfte, am verwandtesten waren und das Detail von Quadrio, Crescimbeni, Tiraboschi und Ginguené ungehörig gewesen sein würde.

Wenn der Leser hier erst eine Specialgeschichte der Poesie der einzelnen Völker empfängt, wenn er also vorerst des welthistorischen Ueberblicks entbehrt, welche allgemeine Bestimmungen die Christliche Welt und deren Poesie durchdrungen haben, so ist die Absicht, ihm das doppelte Bild, einmal der individuellen und sodann der universellen Entfaltung der Poesie zu verschaffen. Diese Entwicklung der neueren Poesie von dem Standpunct der Weltgeschichte aus wird den Schluss des Ganzen ausmachen, nachdem die Geschichte der einzelnen Poesieen den Leser mit dem Aeusserlichen der Poesie, mit dem Leben der Dichter, mit den hauptsächlichsten ihrer Werke und mit der Folge der Perioden innerhalb einer jeden Nationalcultur bekannt gemacht hat. Nur so glaubte ich dem Zweck eines Handbuchs zu entsprechen und den allgemeinen Begriff mehr als Resultat entwickeln zu können.

Wer mit der Natur solcher Arbeiten, wie die meinige, in Etwas vertraut ist, der wird die zahllosen Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden sind, einen Grund der Billigkeit sein lassen. Um nur einen ganz äusserlichen Umstand anzuführen, was hat man nicht zu thun, um bei dem Lesen von Biographieen der Dichter, von Monographieen einzelner Epochen und von Handbüchern über die begrifflosen Redensarten von den aufgehenden Morgenröthen, untergehenden

Sonnen, von den Vätern der Poesie, von dem Urbarmachen der Gattungen, von dem Aufsteigen am Parnass, von den Sternen erster Grösse u. s. w. hinauszukommen und sich von diesem Wust der Gedankenlosigkeit nicht umstricken zu lassen. Die Periodisirung besonders ist bisher noch so sehr in der Kindheit geblieben, dass ich viele Eintheilungen nur mit grosser Schüchternheit unternommen habe. Für die Französische Poesie ist der Mangel an einer naturgemässen Gliederung wahrhaft drückend; ich gestehe, kein einziges Werk zu kennen, das sich auf der Höhe eines allgemein durchgreifenden Standpunctes für diese Poesie erhielte und bin vorzüglich über die gleichmässige Wichtigkeit, womit die Französischen Kritiker fast jeden Autor behandeln, oft in wahre Verzweiflung gerathen. Goujet sowohl als La Harpe können zu den grössten Missgriffen durch diese Manier verleiten, wozu sich noch die ewige Verwechselung des Poetischen und Rhetorischen gesellt, an welcher die Kritik der Franzosen eben so krank ist, als ihre Poesie. Kein Französischer Kritiker hat mir so zugesagt, als Sainte-Beuve, aber leider bekam ich seine geistreichen Portraits et Critiques erst während des Druckes, so dass ich nur in einigen Anmerkungen auf ihn hinweisen konnte. Bouterwecks Geschichte der Französischen Poesie und Beredsamkeit ist bis jetzt die einzige, welche wir Deutsche besitzen; sie hat das grosse Verdienst eines Antagonismus gegen das rein Formelle der Französischen Kritik, allein sie ist nicht entschieden genug; sie malt halb in das Schwarze und halb in das Weisse und lässt auch in der Anordnung ein Ineinandergreifen der einzelnen Elemente

zu sehr vermissen. Dies zeigt sich namentlich in den Theilen, wo Bouterweck seine „Fortsetzungen" von der Geschichte des Romanes, des Theaters u. s. f. liefert. Und nichtsdestoweniger ist sein Werk als Gesammtübersicht das beste.

Für die ältere Französische Poesie war das Maasshalten im höchsten Grade peinlich. Wollte ich die histoire littéraire der Benedictiner, die Mélanges, die blaue Bibliothek, die Extraits im Journal des Savans und in den Schriften der Akademie in die Darstellung eintreten lassen, so würde ich immerfort in den Fehler verfallen sein, das an sich Unbedeutende zu gross und wichtig erscheinen zu lassen, wesshalb ich mich entschloss, Uhland, Roquefort, V. Schmidt und Diez zur Hauptquelle zu machen. Mit welcher Vorsicht Roquefort bei all seinen schätzbaren Eigenschaften zu benutzen sei, wusste ich; die Geschichte der disciplina clericalis hatte mein früherhin sehr unbedingtes Vertrauen ermässigt. Wie gering auch aussehen mag, was ich für die erste Periode der Französischen Poesie gegeben habe, so dürfte doch die Totalität meiner Zusammenstellung von einigem Werth sein. Die Anfänge einer jeden Richtung habe ich absichtlich in einer grösseren Ausführlichkeit behandelt, z. B. die des Französischen Theaters, weil nur so die Identität der Unterschiede innerhalb Einer Literatur klarer hervortreten konnten.

Für die neueste Zeit habe ich eine blosse Andeutung gegeben, weil ein Handbuch nur das Abgeschlossene erfassen kann. Wer vermag aber über die letzten Decennien sine ira et studio zu schreiben! Ueber die Staël, über Victor Hugo, Delavigne, La-

martine, Barthélemy, Béranger, Nodier u. s. w., über Byron, Shelley, Southey, Moore, Bulwers, über Manzoni, Foscolo, Casti u. s. f. bin ich in fortwährender Umbildung und Erweiterung meiner Anschauung und meines Urtheils begriffen, so dass ich von ihnen eine runde, scharfe Zeichnung, wie ein Handbuch sie fordert, zu entwerfen nicht im Stande sein würde; das Lyrische meiner Bewunderung würde die engen Umrisse immer in die Weite ausdehnen und diese Meister der neueren Poesie mit einigen Phrasen abzufertigen, wäre mir Frevel gewesen.

Ich freue mich herzlich, meinen Lesern gerade für die jüngste Zeit der neueren Poesie ein Werk empfehlen zu können, das mit grosser Liebe zur Sache, mit geschmackvoller Uebersicht in äusserst gefälliger Form gearbeitet ist und ziemlich ausführlich mit den Hauptmomenten der poetischen Literatur unserer Tage bekannt machen kann, ich meine: die schöne Literatur Europa's in der neuesten Zeit, dargestellt in ihren bedeutendsten Erscheinungen. Vorlesungen, gehalten vor einer gebildeten Versammlung von Dr. O. L. B. Wolf, Professor an der Universität zu Jena. Leipzig 1832. 8. Dies Buch, das zugleich eine Blumenlese der trefflichsten Gedichte und Scenen dramatischer Werke enthält, hebt ungefähr da an, wo das meinige aufhört.

Für die Italienische Literatur bin ich zu spät auf den Gedanken gekommen, die vortreffliche Schilderung, welche Leo im Anfang des ersten Bandes seiner Italienischen Geschichte von dem permanenten Charakter des Genuesischen, Florentinischen, Venetianischen u. s. w. entwirft, zu einer nach diesen

localen Differenzen unternommenen Gruppirung der Dichter zu benutzen, wobei unstreitig sehr merkwürdige Resultate sich ergeben müssen. Natürlich muss dabei auch der Dialekt und seine Geschichte im Auge behalten werden. — Was Agathon Benary über den ersten Band dieser Geschichte in den Berliner Jahrbüchern für Kritik gesagt hat, ist mir in vielfacher Hinsicht sehr belehrend gewesen und ich hoffe, im letzten Bande dieser Geschichte noch von manchen seiner Ausstellungen Gebrauch machen zu können. —

Wie sehr jeder Uebermuth gestraft werde, davon habe ich an diesem zweiten Bande ein sehr trauriges Beispiel erlebt. Ich rühmte in der Vorrede des ersten, wie höchst correct der Druck sei und gleich die Vorrede hatte Druckfehler. Dieser zweite Band hat aber wie durch eine tückische fatalistische Macht fast für jeden Bogen einen, wohl gar zwei geliefert und die nach Ueberzeugung strengste Durchsicht wollte nicht fruchten. Ich kann daher nichts thun, als den Leser, den ich mit tausend anderen Autoren als einen geneigten anzusehen dreist genug bin, um eine Verbesserung der angegebenen sinnstörenden Fehler ergebenst zu bitten.

Halle
am 18ten Sept. 1832.

Karl Rosenkranz.

Systematische Inhaltsanzeige.

Dritter Abschnitt.
Geschichte der Christlichen Poesie.

Zweiter Theil.

Geschichte

der

neueren Lateinischen, der Französischen und Italienischen Poesie.

In der Orientalischen Poesie treten die verschiedenen Richtungen, wie die Völker, mehr neben einander auf; erst der Muhamedanismus vermittelt eine gegenseitige Bestimmung zwischen dem Arabischen, Persischen, und Indischen; die Form bildet sich überall bis zur spielendsten Künstlichkeit aus, aber der Gehalt bleibt beschränkt. — In der antiken Poesie greifen die mannigfachsten Richtungen ineinander; es sind nicht starr in sich abgeschlossene Völkerindividuen, wie im Orient, es sind mehr Stämme Eines grossen Stammes, beseelt von dem Triebe zur beweglichsten Theilnahme an aller Bildung. Daher ein so rascher Fortschritt. Stufe um Stufe erhebt sich die epische, lyrische und dramatische Poesie der Hellenen. Die Kritik der Poesie erwacht in Alexandrien und die erste Wunderwirkende Begeisterung ist erloschen. Allein die Reinlichkeit und Zartheit, die feine Anmuth der Form glänzen noch immer und die Römische Poesie versteht sich diese schönen Formen anzueignen und ihnen noch einmal lebendigen Geist einzuhauchen. Die höchste Verschiedenheit des Inhaltes, die grösste Vielfältigkeit der Form, die gediegenste Einheit der Form mit dem Inhalt stellen die antike Poesie über die Orientalische. — In der neuen Poesie ist die Bewegung noch eine ungleich grössere, als in der antiken, denn ihre Elemente sind bei weitem mannigfacher und wir müssen daher, bevor wir zur Betrachtung von etwas Besonderem

schreiten, erst einfach diese verschiedenen Elemente hervorkehren.

Das eine derselben ist das unmittelbare Princip der Nationalität. Dies theilt die neuere Poesie mit der Orientalischen, wie mit der antiken. Wir unterscheiden darnach die Masse der Romanischen, Germanischen und Slavischen Völker. Die Romanischen, Franzosen, Italiener, Spanier, Portugisen und Engländer, sind das Product einer Neutralisation sehr verschiedener Bestandtheile von Celtischer, Römischer und Germanischer Cultur, jedoch mit einem Ueberwiegen der letzteren. Die Germanischen Stämme, welche von Celtischem und Römischem Einfluss ganz oder theilweis frei blieben, die Scandinavischen, Sächsischen und Oberdeutschen, bilden einen ganz eigenthümlichen Kreis. Eben so die Slavischen Völker, Russen, Polen, Böhmen, Ungarn, Serben u. s. w., welche durch Sprache, Sitte und Geschichte von den Germanen viel schärfer sich abscheiden, als die im engeren Sinn Germanischen Stämme von den Romanischen. — Diese Theilung der Völker ruft in der Geschichte der neueren Poesie eben so viel verschiedene Gruppen in der nämlichen Ordnung hervor; über Amerika werden wir am Schluss des Ganzen in poetischer Beziehung nur Weniges zu bemerken haben; seine Dichter sind bis jetzt noch ganz von Europa abhängig.

Aus dem Volksleben geht in der neueren Poesie das weltliche Epos und die weltliche Lyrik hervor; das Drama erscheint erst, nachdem die Nationalität mit dem universellen Geist des Christenthums sich durchdrungen hat.

Ein anderes Element der neueren Poesie ist die antike Poesie selbst, welche sie durch geschichtliche Ueberlieferung empfing. Dies ist ein Element, welches weder die orientalische noch die antike Poesie besitzt und welches im Conflict mit anderen Richtungen der Poesie ganz neue Gestalten erzeugt hat. Mit der nationalen Poesie hat sie sich erst im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert so verschmolzen, dass alle ihre Sagen und Anschauungsweisen im ganzen Europäischen Bewusstsein einheimisch wurden; mit der kirchlichen Poesie ist sie nie zu einer so innigen Verbindung gekommen und nur die poetische Form, nur das Aeussere der Sprache wurde angeeignet. Ausser diesser doppelten Wendung zum Volksleben und zur Kirche lässt sich auch eine Reihe von Dichtern unterscheiden, welche im Inhalt wie in der Form ganz antik, d. h. blosse Copieen sind. Die Bedeutung dieses Elementes liegt also, von welchem Punct man es auch auffassen möge, in der Einwirkung auf die formelle Bildung der Poesie.

Das dritte Element der neueren Poesie, welches das Element des Nationalen und Ursprünglichen mit dem Antiken und nur durch Cultur Angeeigneten vermittelte, war die Christliche Religion. Da das Christenthum keine besondere Religion, vielmehr die Religion in ihrer absoluten Allgemeinheit oder die Religion selbst ist, so theilt sie dem Bewusstsein unmittelbar den Begriff der Idee mit. Diese darzustellen würde die Aufgabe der neueren Poesie, deren Lösung sie sich schrittweise näherte. Die antike Poesie, wie die Orientalische, haben allerdings auch die Idee zu ihrem Inhalt, allein nicht, wie die neuere Poesie, die

Idee in ihrer absoluten Offenbarung; durch die Unendlichkeit dieses von der Kirche gegebenen Inhaltes geht die neuere Poesie schlechthin über die antike und Orientalische hinaus; indem also die Christliche Weltanschauung die innerste Seele der neueren Kunst wird, so dass die nationale, besondere Eigenthümlichkeit mit dem allgemeinen, an kein besonderes Volk gebundenen Geist des Christenthums sich vereinigt, kann die neuere Poesie überhaupt ihrem Princip nach die Christliche genannt werden.

Wir haben vorhin bemerkt, dass die antike Poesie selbst ein Moment der neueren Kunst wurde; wir müssen hinzufügen, dass durch die Christliche Religion auch die Orientalische Poesie als ein besonderes Element in sie eingeführt wurde, insofern die Kirche mit dem Neuen Testament auch das Alte und mit diesem die Hebräische Poesie überlieferte. Nicht blos die antike, sondern auch die Orientalische Poesie finden sich daher in der Christlichen repräsentirt und in ihr als wahrhafte Momente aufgehoben. — Es zeigt sich bei diesen elementarischen Mächten der Kunst eine natürliche Wahlverwandtschaft zwischen dem Nationalen und dem Antiken einerseits, zwischen dem Christlichen und Alttestamentischen, weiterhin Orientalischen andererseits.

Betrachten wir nun nach Angabe dieser Elemente die neuere Poesie mit einem vorläufigen Ueberblick, so stellen sich als allgemeine Grundzüge ihrer Geschichte folgende Unterschiede dar. Erstlich eine Periode, in welcher die ursprünglich nationale Poesie mit der von der Kirche ausgehenden allgemeinen Weltanschauung zusammentrifft; beide Elemente, die

Bildung des Volkes und die Bildung der Kirche, stehen Anfangs gegeneinander; nach und nach gehen sie ineinander über und erzeugen in dieser Verschmelzung den Styl der Kunst, den man den romantischen im engeren Sinn nennen muss; im engeren Sinn, denn in weiterem Umfang kann und muss die ganze Christliche Kunst die romantische genannt werden. — Zweitens eine Periode, in welcher, durch die Zerstreuung der Griechen, durch den Buchdruck und durch den Humanismus vieler Reformatoren unterstützt, die antike Poesie nach allen Richtungen hin mit den Bestrebungen der neueren Kunst sich verbindet. Diese Aufnahme des Antiken erscheint zuerst als etwas ganz Unmittelbares, ohne Reflexion Geübtes; der Geist wird von der Vollendung der alten Kunst gleichsam überwältigt und schwelgt rücksichtlos im Genuss ihrer Schöpfungen. — Drittens eine Periode, worin der Kunst alle Elemente, so weit sie eine Assimilation individuellen Stoffes verlangten, im Rücken liegen; die Volkspoesie, die kirchlich-biblische Dichtung, das Romantische, das Antike, dies Alles war durchlebt. Daher tritt in dieser Periode die Reflexion in die Kunst ein und macht das Produciren von Idealen abhängig. Die Dichter singen nun nicht mehr, wie früher, in reinen Naturlauten, sondern treten mit einer Kritik in Wechselwirkung, welche an ihre Productionen den Maassstab des gerade geltenden Ideales anlegt und sie auf diese Weise mit einem gewissen philosophischen Selbstbewusstsein zu arbeiten zwingt. Das als Gesetz der Kunst geltende Ideal ist in sich selbst ein mannigfaches, behält aber seine immer wiederkehrenden Bestimmungen einmal an der classischen Kunst des Al-

terthums; sodann an der unmittelbaren Wirklichkei an der Natur; endlich an Begriffen, welche die Theorie der Kunst von den Gattungen und Arten derselben entwirft. Diese Periode muss vorzugsweise die der modernen Poesie genannt werden.

Obwohl nun bei den Europäischen Völkern diese Grundzüge sich überall wiederholen, so ist es doch unmöglich, die Geschichte der Poesie für alle darnach einzutheilen; es muss im Gegentheil die Individualität eines jeden Volkes beachtet werden, um zu erkennen, wie gerade durch sie jene Elemente sich verschieden modificiren. Wegen dieser Mannigfaltigkeit scheint uns auch eine Behandlung der Geschichte der neueren Poesie, welche sie in zwei Hälften, in die des Mittelalters und in die der neueren Zeit zerlegt, nicht recht genetisch, weil bei manchen Nationen der für diese Theilung angenommene Scheidepunct der Reformation nicht die gleiche Bedeutung hat, wie gerade für England und Deutschland. Wir werden daher so verfahren, dass wir zunächst die Geschichte einer jeden Poesie ganz für sich erzählen, um die Anschauung des fortlaufenden Zusammenhanges nicht zu unterbrechen, den jedes Volk als ein selbstständiges Individuum in seiner Bildung darbietet. Dann erst werden wir am Schluss dieser Entwicklung der besonderen Poesieen das Allgemeine hervorheben, was sie miteinander theilen und bei dieser Zusammenfassung alle Europäische Nationen eben so als Ein Individuum behandeln, wie wir es im ersten Theil am Schluss der Orientalischen Poesie mit den Asiatischen Völkern gethan haben.

Wir bemerken ferner, dass wir für die ältere Zeit der neueren Poesie in literarischen Anführungen weitläufiger sein werden, als für die jüngere Zeit; die Gründe, die uns dazu bewegen, sind die nämlichen, welche wir I, S. 155 bereits in anderer Hinsicht angegeben haben. — Eben so müssen wir in Bezug auf den Zusammenhang der Kunst mit den anderen Sphären des Lebens an Das erinnern, was wir I, S. 159, Note, darüber gesagt haben. Man weiss nicht recht, wo man anfangen und wo man aufhören soll, wenn man die Kriege, industriellen Erfindungen, kirchlichen Veränderungen u. s. w. so weitschweifig in die Kunstgeschichte hinüberzieht, als oft der Fall ist. Auch ist die Entstehung der Römischen Hierarchie, der Grad der Intelligenz ihres Klerus in den verschiedenen Jahrhunderten, der Kampf der Reformation gegen den Unsinn des eingerissenen Aberglaubens; sodann die Bildung der Feudalmonarchieen, des Ritterthums und seiner Frauenverehrung, des Bürgerstandes und seines Handelsfleisses; zuletzt das allgemein werdende Studium des classischen Alterthums, unter dem eitlen nur halbwahren Namen einer Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften, und die Wirkung der immer weiter um sich greifenden Entdeckungsreisen, dies Alles ist so oft Gegenstand der Betrachtung und Darstellung gewesen, dass es ganz unnöthig erscheint, diese Momente stets in ganzer Breite zu erwähnen. — Noch werden wir das Verfahren beobachten, in der älteren Zeit mehr die poetische Gattung, in der jüngeren mehr den Dichter als das leitende Princip festzuhalten; um jedoch dem Leser die Uebersicht zu erleichtern, werden wir dort auch die bedeutenderen Dichter mit

ihren Leistungen zusammenstellen, so wie hier die bedeutenderen Gattungen, das Drama und den Roman, in ihrer inneren Evolution charakterisiren. *)

*) Bezeichnungen, wie Mittelalter, Neue Zeit, sind eben so relativ, als silbernes und goldenes Zeitalter. Denn die Zeit, die auf die unsrige folgt, kann uns vielleicht, wenn einige Jahrtausende vorüber sind, wiederum als Mittelalter betrachten. Es ist darum besser, den Sinn der verschiedenen Epochen auszusprechen, als so vagen Benennungen sich als etwas Unumstösslichem hinzugeben. Aber freilich erinnert der Name des Mittelalters und der Neuen Zeit doch noch an einen Unterschied; Jeder denkt sich doch ungefähr etwas dabei, ein finsteres und aufgeklärtes, ein phantastisches und nüchternes, ein gesprochenes und gedrucktes Leben oder wie sonst die Differenz vor und nach Luther ausfallen mag. Aber ganz unbrauchbar ist die begrifflose Behandlung der Kunstgeschichte, die man sich aus der politischen, wo sie eher brauchbar ist, angewöhnt hat, die verschiedenen Perioden blos nach Zahlen zu bestimmen. Man vergisst so leere Unterschiede, vom Anfang des XV bis zum Ende des XVI Jh. und ähnliche, eben so leicht, als man sie lernt, weil man gar nichts dabei zu denken hat, als nur Jahre, nichts als Jahre. — Was man Culturgeschichte zu nennen pflegt, das hat für das Mittelalter in J. G. Eichhorn einen würdigen Schriftsteller gefunden, s. dessen Allgemeine Geschichte der Cultur und Litteratur des neueren Europa. 2 Bde. 8. Göttingen 1796 und 1799. Die ausführliche Entwicklung reicht allerdings nur bis zum zwölften Jahrhundert, aber die umsichtige Vorrede des ersten Bandes enthält eine Skizze des Ganzen. — Wem es um eine geistreiche Auffassung der Hauptmomente der neueren Geschichte zu thun ist, ohne darin die Beziehung auf die Poesie bei Seite gesetzt zu sehen, der würde sich besonders an H. Steffens: Die gegenwärtige Zeit und wie sie geworden, mit besonderer Rücksicht auf Deutschland. Zwei Thle. 8. Berlin 1817; und an den zweiten Theil von F. Schlegels Philosophie der Geschichte, Wien 1829, 8. zu halten haben. — Alle älteren Werke der Art sind jetzt nicht mehr ausreichend.

Die Geschichte der Poesie bei den Romanischen Völkern beginnt mit einem Durcheinanderschwanken sehr verschiedener Bildungen und Sprachen. Das Lateinische, Celtische und Germanische wird durch die Völkerwanderung in Gährung gesetzt und erst mit dem eilften Jahrhundert treten die Romanische Bildung und Sprache mit Bestimmtheit als die concrete Einheit jener Elemente hervor. Bis dahin ist die Lateinische Sprache vorzüglich Organ einzelner Dichter. Auch nachher, als die nationale Poesie in nationaler Sprache auftrat, dauerte die Lateinische Poesie als das Werk von Einzelnen fort. In der früheren Zeit ging sie unmittelbar aus dem kirchlichen Leben hervor; die Römische Kirche bediente sich nur der Lateinischen Sprache und, wie sie selbst als ein ideell Allgemeines den Abendländischen Völkern und ihrer Besonderung in mannigfache Nationalitäten gegenüberstand, so war auch jene Sprache das Werkzeug der Europäischen Diplomatik, Geschichtschreibung und heiligen Poesie. Selbst Lateinische Volksgesänge entstanden hier und da, theils in langen Versen von funfzehn oder sechszehn Sylben, ohne ein bemerkbares Maass der Quantität, aber mit einer Cäsur in der Mitte, wie das Lied, durch welches sich die Soldaten anfeuerten, 871 den Kaiser Ludwig II aus der Gefangenschaft des Herzogs Adelgis von Benevent zu befreien; theils in kürzeren Versmaassen, wie der Volksgesang von dem Siege Chlotars II über die Sachsen; statt des Reimes auch mit durchgängiger Assonanz, wie das Lied der Modenesischen Krieger, als sie 924 ihre Mauern gegen die Ungarn bewachten; später finden wir sogar ganz

regellose Metra, wie in den Deutschen Leichen, die ganz dem Strom der Empfindung folgen. *)

Späterhin, als die Macht der Römischen Kirche gebrochen und das Christenthum ein freies nicht mehr an den Klerus gebundenes Eigenthum der Völker geworden war, fand die Lateinische Poesie ihren Anhaltpunct an der Gelehrsamkeit, indem sich das Studium der Griechischen und Lateinischen Sprache zu einer eigenen Wissenschaft, zur Philologie entwickelte. Die Verse wurden nun sowohl im Ausdruck eleganter, als im Bau runder und geschmeidiger. Auch wurde manches artige Epigramm, manche schöne Elegie und Ode, manch gut angelegtes Lehrgedicht hervorgebracht. Allein im Ganzen genommen überwog doch die bis zur Abstractheit eines blossen Zeichens herabsinkende Reminiscenz aus den studirten Classikern; Griechische und Römische Sagen, Götter, Helden, Verhältnisse u. s. w. wurden auf die Christliche und Germanische Welt übertragen und oft so äusserlich aufgeheftet, dass bei allem Wohllaut der Verse, bei aller Correctheit der Diction, von ächter Poesie nicht das Geringste sichtbar ist und in dieser

*) S. Die Literatur des südlichen Europa's von Simonde Sismondi. Deutsch von L. Hain. Leipzig 1816. Bd. I. S. 16—21. Ausserdem über die Lateinischen Leiche: Lachmann im Rheinischen Museum für Philologie, Jahrg. 3, Heft. 3. S. 419—34. — Lateinische Soldatenlieder finden wir schon im Suetonius in dem Leben des Julius Cäsar angeführt; es sind Spottgesänge auf den glatzköpfigen Imperator. — Jene oben angezogenen Lieder haben einen ernsten Charakter und eine so durchaus kirchliche Haltung, dass man als ihren Verfasser einen Geistlichen vermuthen muss. — Ueber das Studium der Lateinischen Spr. und deren Verhältniss zur übrigen Bildung s. Eichhorn a. a. O. II. S. 328—343.

Hinsicht die feierlichen Hymnen der Römischen Kirche, die Satiren und Trinklieder ihres Klerus einen unverkennbaren Vorrang behaupten.*)

Wegen der Entfremdung der Lateinischen Poesie von der Volkspoesie ist eine Geschichte derselben in dem Sinn, wie sie die nationale Poesie hat, unmöglich; es findet keine solche Gliederung der Gattungen, keine solche Abstufung der Stylbildung darin statt, sondern Alles ist Sache des vereinzelten Talentes und des Fleisses. Welcher Nation immer die Dichter angehören mögen, so verwischt doch die Künstlichkeit ihres Bestrebens die eingeborene Volksthümlichkeit so sehr, dass sie nur in schwachen Spuren durchschimmert und sich ganz den mühsam erlernten Formen und Wendungen der Horazischen und Vir-

*) Die Lateinische Poesie des Mittelalters bedarf noch einer eigenen Geschichtschreibung. P. Leyseri Historia poëtarum et poematum med. aevi. Halae, 1721, 8; fängt an, nicht mehr zu genügen. Denn in eine solche Geschichte wären nicht blos Dichter, wie der Ligurinus, Jac. v. Cessolis, Mapes u. s. w., sondern auch jene Producte aufzunehmen, welche, abgesehen von der Form, durch die Sache entschieden auf der Seite der Volkspoesie stehen. Hierhin gehören die ersten acht Bücher der Dänischen Geschichten von Saxo Grammaticus; die beiden alten Lateinischen Gedichte von Reinicke Fuchs, welche Mone herauszugeben versprochen hat; die Sagengeschichte der Bretonen von Monmouth; das Lateinische Buch von Salomon und Morolf; die Disciplina clericalis vom Petrus Alphonsus; die Gesta Romanorum in der Französischen und in der Englischen Recension; eine Menge weltlicher, zum Theil derber Lieder u. s. w. — Die Geschichte der neueren Lateinischen Poesie hat in unseren Tagen eine recht wackere Darstellung in folgendem Buch gefunden: Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter des XV — XVIII Jahrhunderts, sammt metrischer Uebersetzung ihrer besten Gedichte, beigefügtem Originaltexte und den nöthigen

gilischen Classicität aufopfern muss. Es bleibt daher nichts übrig, als nur die merkwürdigsten dieser Dichter, deren Vaterland nicht ihr Vaterland, vielmehr Rom und Athen war, in chronologischer Folge aufzuführen.

In der früheren Zeit war der Glaube der Kirche vorzugsweise der Gegenstand der neueren Dichter. Sie erhoben sich aber selten zu einer Vollendung, welche sich neben die Meisterwerke der heidnischen Kunst hätte stellen dürfen. So war dies auch in der Griechischen Poesie der Fall; den einzigen Roman des Heliodoros haben wir als denjenigen kennen gelernt (Th. I. S. 295), der wirklich den Geist des Christenthums mit der formellen Reinheit des Griechischen Ideals

Erläuterungen von P. A. Budik. Wien, 1828. Bd. I enthält p. I—CXI eine Geschichte dieser Poesie; dann folgen Poliziano, Sannazar, Cesinge Pannonius, Sarbiewski, Juan de Yriarte, Joannes Everard Secundus; Bd. II enthält: Klotz, Molza, Flaminio, Castiglione, Fracastoro, Buchanan, Dorat, Grotius; Bd. III: Bembo, Cotta, Lobkowitz von Hassenstein, Cayado, Dousa, v. Fürstenberg, Owen, Lotichius Secundus, Navagero. Ein Philologe allein, der weiter nichts als Philologe ist, kann sich recht in die Begeisterung versetzen, mit welcher dies schätzbare Buch gearbeitet ist, denn nur bei einem solchen kann das Christlich-Germanische Mittelalter einen Anblick gewähren, wie die folgenden Zeilen p. V schildern: „Seit dem Zeitalter des Pericles und Augustus, dessen vollendete Schöpfungen sich einer ewigen Jugend erfreuen, bis in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, sieht man nichts, als eine Wüste, deren traurige und unfruchtbare Einförmigkeit nur durch einzelne Sträusser unterbrochen ist und deren kräftiger Zweig mehr Erstaunen als Bewunderung erweckt.“ Dieser ganz unwahre durch die reiche Poesie des Mittelalters längst factisch widerlegte Satz wird aber ordentlich mit einem Citat aus Ancillon Tableau des Révolutions belegt.

vereinte. Die übrigen bemerkenswerthen Erscheinungen der Byzantinischen Poesie, welche auf Christlichem Grunde ruhen, haben wir übergangen, um sie hier in Verbindung mit den ähnlichen Producten der Römischen Kirche zusammenzustellen. Von Gregorios, Bischof von Nazianz, der 391 starb, haben wir 170 geistliche Gedichte, worunter auch sein Leben in Jamben, 254 Epigramme in der Anthologie des Kephalas (s. Th. I. S. 291), und ein Trauerspiel vom Leiden Christi, *Χριστος πασχων*, von dem aber zweifelhaft ist, ob es ihn wirklich zum Verfasser hat; es besteht fast ganz aus Euripideischen Centonen; Apollinaris aus Laodikeia paraphrasirte um dieselbe Zeit die Psalmen; Synesios aus Kyrene, Bischof von Ptolemais, der um 431 st, hinterliess uns 10 Hymnen in Jamben, welche das Christenthum ganz in der Weise der Neuplatonischen Philosophie mit nüchternem Schwulst darstellen; dass Gott die Wurzel, die Quelle, der Vater von allem Dasein, die substantielle Einheit alles Lebendigen sei, wird darin mehr rhetorisch als dichterisch ausgesprochen; endlich wurde auch in den Homerokentra das Leben Christi in 2343 Homerischen Hexametern beschrieben, eine geistlose Arbeit, welche wahrscheinlich Pelagios Patricius in der ersten Hälfte des fünften Jh. begann und welche die Gemahlin Theodosius II, Eudokia, in der Einsamkeit ihres Klosterlebens zu Jerusalem fortsetzte.

Ganz in verwandtem Geist, im Durchschnitt aber kräftiger, waren die Abendländischen Dichtungen. C. V. Aquilianus Juvencus, ein Spanischer Presbyter, der um 331 st., umschrieb die Genesis und das Evangelium des Matthäus in Hexametern. Damasus, der

bekannte Römische Bischof, gest. 384, schrieb 40 Gedichte in gefälliger Sprache; auch der Gallische Ambrosius, der als Bischof von Mailand 397 st., zeichnete sich durch eine gute Sprache in seinen Gedichten, worunter der unsterbliche Lobgesang, vortheilhaft aus. Beide wurden zwar nicht in der Sprache, wohl aber an Umfang und Innigkeit der Empfindung übertroffen von dem Spanier Aurelius Prudentius Clemens, st. 405. Paulinus von Perigueux in Guienne, beschrieb in schlechten Hexametern in 6 Büchern das Leben des heiligen Martinus. Dieser Paulinus ist nicht mit dem früheren Pontius Meropius Paulinus, Bischof von Nola, der 431 st. und 34 ganz hübsche Gedichte hinterliess, zu verwechseln; die Reinheit seiner Sprache verdankte dieser dem Ausonius (s. Thl. I. S. 333), dessen Schüler er war. Claudianus Mamertus in Vienne um 443 verfasste einen Hymnus vom Leiden Christi, welchen man sonst dem Sidonius beilegte und ein Gedicht contra varios errores. Eine der ersten Stellen behauptete unter den Dichtern des fünften Jh. Cölius Sedulius, vielleicht ein Irländer, der in seinem Carmen paschale, in seinem Exhortatorium und in seinen Hymnen wie Prudentius durch tiefe Empfindung, aber auch durch schöne Diction sich hervorthat. Aehnlich, nur nachstehend in Sprache und Versbau, war Prosper aus Aquitanien, der 455 st.; sein Hauptwerk ist ausser mehren Kleinigkeiten ein dogmatisches Gedicht von der Gnade. Ob von dem elegischen, geistreichen Commonitorium ad paganos in 2 Büchern, das dem fünften oder sechsten Jh. angehört, der Bischof von Ausch, Orientius, der Verfasser sei, ist nicht gewiss. In Bezug auf den damaligen Stand der

Poesie vortrefflich sind die 24 Gedichte, welche der Gallier C. Sollius **Sidonius Apollinaris**, geb. 428, gest. 486, hinterlassen hat. Die nachhaltigste Wirkung auf die Folgezeit äusserte unter diesen geistlichen Dichtungen das Werk, welches A. M. T. Severinus **Boëthius** aus Rom oder Mailand, der 524 st., in seiner langwierigen Gefangenschaft schrieb. Er nannte es de consolatione philosophica Libri V und verfasste es theils in Versen, theils in Prosa. Die darin niedergelegten Reflexionen über das menschliche Leben, die stoisch schwermüthige, aber Christlich mit der Schwermuth kämpfende und zur Hoffnung sich aufringende Gesinnung, die Popularität der Phantasie und die Wärme des Colorits haben in Vereinigung mit einem correcten Ausdruck diese philosophischen Trostgründe wie zu einer Brücke von der scheidenden antiken Welt zur aufblühenden Christlichen gemacht. *)

Gegen Boëthius erscheint Magnus Felix **Ennodius** aus Arles, geb. 473, gest. 521, in seinen Hymnen und Epigrammen dunkel und übertrieben; noch

*) Das Buch des Boëthius war für das Lateinisch gebildete Mittelalter das, was späterhin der Horaz den gebildeten Weltleuten wurde, ein angenehm und doch sittlich sehr wohlthätig anregender Begleiter durch alle Stationen des Lebens. Es war daher viel gelesen und ist um der Gediegenheit seines Inhaltes willen auch noch in neuerer Zeit öfter übersetzt: in das Angelsächsische von König Alfred, in das Englische von Chaucer und später von Ridpath, in das Französische von Jean de Meun, in das Italienische von Ben. Varchi, in das Spanische von Ant. de Ginebreda, in das Holländische von einem Ungenannten und in das Deutsche von Freytag und jüngst von Herrn von Rosenroth. Thomas von Aquino schrieb einen eigenen Commentar darüber. Die Menge der Ausgaben siehe bei Ebert, Bibliogr. Lexic. No. 2617—2643.

schwülstiger ist aber in seinen didaktischen Gedichten der Bischof von Vienne, Alcimus Ecdicius Avitus, der 525 st. Dracontius aus Toledo verfasste im sechsten Jh. in ebenfalls trüber Darstellung ein episches Gedicht von der Schöpfungsgeschichte, Hexaëmeron, das von dem Toledanischen Erzbischof Eugenius, st. 657, überarbeitet wurde. Viel mehr Ansehen erlangte die hexametrische Umschreibung der Geschichte und Briefe der Apostel von dem Mailänder Arator, st. 556. Der Afrikaner Fl. Cresconius Corippus um 570 schrieb ein Lobgedicht auf den Kaiser Justin II und eine nicht ganz üble Schilderung des Oströmischen Krieges gegen die Vandalen unter dem Titel: Johannidos seu de bellis libycis *L.* VII. — Von dem Lateinischen Gedicht, was die Flucht des Aquitanischen Fürsten Walther mit der Burgundischen Hildegund von dem Hof Attila's und den tapfern Uebergang desselben über den Rhein lebendig darstellt und in vieler Beziehung äusserst merkwürdig ist, werden wir in der Geschichte des Deutschen Epos handeln. — Die Hymnen, Elegieen und Gelegenheitsgedichte des fruchtbaren Venantius Honorius Clementianus Fortunatus aus Italien, der als Bischof von Poitiers nach 600 st., sind zwar fromm, aber geschmacklos und verstossen oft gegen Grammatik und Prosodie.

Im neunten Jh. galt als einer der vorzüglichsten Dichter Theodulphus, st. 821, welchen Karl der Grosse aus Italien an den Fränkischen Hof zog und zum Bischof von Orleans ernannte; die 6 Bücher seiner Gedichte enthalten Hymnen, Epigramme, auch geschichtliche und wissenschaftliche Darstellungen.

Der Abt zu Aniane Ermoldus Nigellus beschrieb um 834 das Leben Ludwigs des Frommen in 4 Büchern; eine Arbeit, welcher man nur einen historischen, allein gar keinen poetischen Werth beilegen kann. Walafrid Strabus oder Strabo aus Schwaben, geb. 807, gest. 849, der zu Fulda, St. Gallen, zuletzt als Abt zu Reichenau lebte, zeigte in seinen Hymnen und in seinem Hortulus, einer Schilderung des Gartenbaues, ein edles Gemüth, Bildung und glückliche Darstellung. Von Wandelbert, einem Mönch zu Prüm um 850, haben wir ein Martyrologium, eine sonst dem Beda beigelegte Ephemeris und eine Schöpfungsgeschichte. Rhabanus Maurus, geb. 776, gest. 856, erst Abt zu Fulda, dann Erzbischof zu Mainz, überliess sich in seinen Gedichten oft kindischen Spielereien. Drepanius Florus aus Lyon, gest. 860, verfasste Psalme, Hymnen und geschichtlich anziehende Gelegenheitsgedichte. Milo, ein Benedictiner zu St. Amand in der Tournayer Diöcese, gest. 872, erzählte das Leben des heiligen Amandus nüchtern, aber in ziemlich fliessenden Hexametern. Waldramm, Bischof von Strassburg, gest. 906, schrieb Elegieen; Radbod, Bischof von Utrecht, gest. 917, ein nicht geistloses allegorisches Gedicht über den heil. Svibert; Hugbald, Mönch in St. Amand, ein Schüler Milo's, gest., 937, ein witziges, aber mit Buchstaben kindisch spielendes Gedicht de laude calvorum; jedes Wort dieses sprachgewandten Lobes der Kahlheit, das auch unter dem Titel de laudibus Calvitii bekannt ist, beginnt mit einem C. Hroswitha oder Helena von Rossow, aus einem altadligen Geschlecht in der Mark Brandenburg unter den beiden Ottonen als Nonne in

Gandersheim lebend, schrieb mehre geistliche Gedichte. Ihr Lobgedicht auf die Thaten Otto's des Grossen in Hexametern hat historischen Werth; sie schrieb es auf die Aufforderung Otto's II und der Aebtissin Gerberge von Gandersheim; poetischer ist ihr Gedicht auf die Stiftung dieses Klosters und in der Form wenigstens geschickt genug ihre sechs geistlichen prosaischen Schauspiele: Gallicanus; Dulcetius; Callimachus; Abraham; Paphnutius; Fides, Spes und Charitas Dass sie mit diesen an sich rohen Versuchen das Lesen des Terentius bei ihren Mitschwestern habe verdrängen wollen, wäre ein günstiger Beweis von der grossen Bildung derselben. Die Gedichte Gerbert's aus der Auvergne, der als Papst Sylvester II 1003 st., zeichnen sich sehr zu ihrem Vortheil aus. Der Benedictiner Abbo von Fleury, der um dieselbe Zeit st., beschrieb die Belagerung von Paris durch die Normänner und ein Schüler Gerbert's aus Lothringen, Ascelin Adalberon, der als Bischof von Laon 1030 st., versuchte eine allegorisch-satirische Geschichte seiner Zeit, die freilich von Seiten der Sprache und Darstellung geringen Werth hat. *).

England und Frankreich blieben der Hauptsitz der Lateinischen Poesie bis zum vierzehnten Jh., wo die Italiener kräftig darin auftreten und durch ihr Beispiel auch die Deutschen nach sich ziehen. Wenn bis zum

*) S. Wachlers Handbuch der Geschichte der Litteratur. Zweiter Theil. Frankfurt. 1823, 8. S. 31—35. Ueber die Hroswitha bemerke ich, dass sie auf eine wunderliche Weise sich in fast alle Compendien der Deutschen Nationallitteratur eingedrängt hat. Allein so gut wie sie hätte man alsdann, um consequent zu sein, doch auch die übri-

zwölften Jahrh. hin die Umschreibung der Psalme, die versificirten Lebensgeschichten von Heiligen, die Verfertigung von Hymnen für den kirchlichen Gebrauch und das historische Gelegenheitsgedicht den Hauptinhalt der Lateinischen Poesie ausmachen; so wendet sie sich bis *zum* vierzehnten Jh. hin mit immer freierem Geist an die bestehende Wirklichkeit: die Satire wird ihr vorzüglichstes Element. Zwischendurch erhält sich natürlich, wie immer, die Gewohnheit der früheren heiligen und didaktischen Poesie fort. Es ist keine Frage, dass viele der genannten Dichtungen ganz unbedeutend erscheinen, wenn man sie vom Standpunct der Aesthetik aus betrachtet; *allein* geschichtlich genommen, haben sie das grosse Interesse, dass man sieht, wie sich der nationalen Poesie gegenüber die kirchliche, an die Thätigkeit des Klerus gebundene, erst in zurückgezogener Selbstständigkeit gestaltete, dann aber nach und nach mit der Kirche in das Volksleben sich hineinzubilden suchte, wiewohl durch die Fremdheit der Sprache eine stete Trennung gesetzt blieb. In der Form der Verse wurden Alliterationen und Reime durch den Einfluss der Volkspoesie üblich und zeigten sich besonders an dem Leoninischen Verse, der sich aus in der Mitte und am Ende gereimten Hexametern und Pentame-

gen in Lateinischer Sprache dichtenden Deutschen mit aufführen müssen, was aber nicht geschieht. Ich vermuthe, dass an dieser vereinzelten Stellung Gottsched Schuld ist, der in seinem Nöthigen Vorrath zur Geschichte der Teutschen dramatischen Dichtkunst, Leipzig 1757. S. 4—10 den Inhalt ihrer Schauspiele angibt. Hieraus entlehnten einige die Notiz und hinterher schrieb ein Conpendium dem andern nach.

tern bildete, einzeln schon im neunten Jahrh., überaus häufig aber seit dem zwölften Jh. vorkam. *)

Die vorzüglichsten hieher gehörigen Dichter sind ungefähr folgende: Marbod aus Anjou, Bischof zu Rennes, st. 1123, beschrieb, mit Benutzung älterer Vorarbeiten, die geheimen Kräfte der Edelsteine in einem leicht versificirten, durch Sachkenntniss und gute Sprache merkwürdigen Lehrgedicht. Laurentius von Verona um 1115 schrieb in Hexametern ein historisches Gedicht: Rerum in Majorica Pisanorum L. VIII. Hildebert, Bischof von Tours, gest. $113\frac{3}{4}$, ein ausgezeichnet gebildeter Mann, hinterliess viele Gedichte, de urbe Roma, de suo exsilio, de creatione mundi u. a., welche oft beim Unterricht benutzt worden sind; auch die Fabeln, welchen der Deutsche Bonerius folgte, scheinen ihm zuzugehören. Ein Benedictiner zu

*) Die Geschichte des Leoninischen Verses ist noch nicht gehörig durchgearbeitet. Der Pariser Canonicus Leonius, der die Aufsicht über das Kirchspiel des heil. Benedict hatte und im April 1187 st., soll ihm seine Vollendung gegeben haben. (S. Roquefort, de l'état de la Poësie françoise S. 17.) Dies ist wenigstens sicherer, als ihn von dem Papst Leo IV abzuleiten. Es ist dieser Vers nur aus dem Ineinandergreifen der nationalen und kirchlichen Poesie zu verstehen; das von Jugend auf an den Reim gewöhnte Ohr wollte ihn auch in der gelehrten Dichtung nicht missen; in nicht-antiken Versmaassen ist er durchgängig, aber auch Hexameter und Pentameter mussten sich dazu bequemen. Ich führe aus den Gedichten der Aebtissin Herrad von Landsperg zu St. Odilien im Elsass einige Beispiele an, weil sie noch aus dem zwölften Jh. sind. S. Hortus deliciarum, herausg. v. C. M. Engelhardt. Stuttg. 1818.

Beispiel eines einfachen Reimes. S. 158.

Si perpendit homo quis sit vel cujus imago
Vel quo deciderit, quove loco fuerit.
Sive quod eveniet, perfectus ad omnia fiet;
Omne malum nolet, sed bona cuncta volet.

Clugny, Bernhard aus Morlas, schrieb in gefälliger Sprache ein geistreiches satirisches Gedicht de contemtu mundi; ein Engländer Gualo eiferte ebenfalls nachdrücklich gegen den Geiz und andere Sünden der Mönche; sein berühmter Landsmann, Johannes von Salisbury, ist auch als Dichter nennenswerth. Henricus aus Settimello um 1192 verfasste ein durch Wahrheit des Gefühls und treffliche Sprache ausgezeichnetes elegisches Gedicht de diversitate fortunae et philosophiae consolatione. Der Canonicus Petrus de Riga um 1191 umschrieb in seiner von dem gleichzeitigen Aegidius von Paris überarbeiteten und vermehrten Aurora die Bücher des A. und N. Testamentes bis zum Brief an die Römer einschliesslich in einer allegorischen Weise. Etwa aus derselben Zeit ist das Gedicht: Epitome Iliados Homericae, von Pindarus Thebanus, wahrscheinlich einem Engländer. Ein ganz vortreffliches Werk ist die Satire: Brunellus seu Speculum stultorum, von Nigellus Wireker, einem Mönch zu Canterbury, der nach 1200 starb. Auch die Lieder des Oxforder Archidiaconus Gualter Mapes sind heiter, geistreich und voll derben Spottes über die Verderbtheit des Klerus; den lyrischen Balladenton handhabte er meisterhaft und sein Trinklied: Mihi est propositum in taberna mori, hat sich bis auf uns lebendig erhalten. Philipp Gualter aus Lille, Dompropst zu Doornik, gest. n. 1201, dichtete ein Epos von den Thaten Alexanders des Grossen in 10 Büchern; er legte dabei den Curtius zu Grunde und wusste in der Ausführung sich so geschickt zu benehmen, in der Sprache so gewandt sich zu bewegen, dass man sein Buch am Ende des drei-

zehnten Jh. der Virgilischen Aeneis zum Schulgebrauch vorzog. Auch ein Deutscher Mönch, Günther, schrieb um dieselbe Zeit, mit Benutzung der historischen Vorarbeiten Otto's von Freysingen und Radevich's, die Geschichte Friedrichs I in 10 Büchern mit so viel Anschaulichkeit der Darstellung und Vollendung der Hexameter, dass sein Gedicht im sechszehnten Jh. ebenfalls oft im Schulgebrauch angewandt wurde. Der als Philosoph besonders berühmte Alanus ab Insulis oder aus Ryssel, geb. 1114, gest. 1203, seinem Orden nach ein Cistercienser, entwarf in den 9 Büchern seines Anticlaudianus das Bild eines vollkommenen Mannes nicht ohne Glück; in seinem aus Vers und Prosa gemischten Gedicht Planctus naturae eiferte er nachdrücklich gegen die Verderbtheit der Menschen, namentlich gegen die Sodomiterei. Josephus Iscanus aus Devon, gest. n. 1216, beschrieb nach der Geschichte des Dares Phrygius in 6 Büchern den Trojanischen Krieg in guter Sprache und mit wirklicher Kenntniss des Alterthums. Alexander Essebiensis um 1220 ahmte in seiner Festgeschichte, in seinen biblischen Erzählungen und Legenden vorzüglich den Virgilius, Ovidius und Ausonius nach. Auch der epische Versuch des Guilielmus Brito aus der Betragne, gest. n. 1223, worin er nach Rigord die Regierungsgeschichte des Königs Philipp August in 12 Büchern beschrieb, ist stellenweis nicht ohne poetischen Werth. Der Engländer Galfridus äusserte sich in seiner hexametrischen Poëtria sehr freimüthig über die Mängel der Kirche und Bernhardus Geystensis schilderte in einem metrischen Dialog Palponista die Verdorbenheit des Hoflebens

und das Unglück der Fürsten und Hofleute. Albertinus Mussatus, geb. 1261, gest. 1330, der gefeierte Paduanische Geschichtschreiber, dichtete von der Belagerung Padua's durch den Can grande ein Epos in 3 Büchern, Elegieen und zwei Trauerspiele mit Chören: Eccerinis und Achilleis. Die lüsternen Schwänke eines Adolphus, seine Satiren auf Geistliche und auf kirchliche Misbräuche haben weniger poetischen als historischen Werth. Ein schönes Gedicht de varietate fortunae schrieb der als Papst Johann XXII bekannte Balthasar Costa und der Jurist von Parma Hugolinus ein Lustspiel Philogenia. Nicolaus de Clemangis, st. 1440, ist in seinen satirischen Gedichten nicht ohne Beweise ächter Kunst; viel schonungloser griff Felix Hemmerlein oder Malleolus aus Zürich, geb. 1389, in seinem Dialogus de nobilitate et rusticitate u. s. w. den Klerus und besonders die Bettelmönche an. Janus Pannonius von Fünfkirchen, gest. 1472, der seine Bildung in Italien empfing, zeichnete sich in Elegieen und Epigrammen sehr vortheilhaft aus. Der Grieche Michael Marullus Tarchaniota, der in Italien lebte und 1500 st., verfasste treffliche Epigramme und lyrische Gedichte. Antonius Urceus Codrus, Lehrer zu Bologna, st. 1500, ergänzte die Aulularia des Plautus sehr geschickt und zeigte sich in Episteln, Eklogen, Epigrammen und Satiren als geistvoller Dichter. Conrad Celtes, geb. 1459, gest. 1508, ein vielseitig gebildeter Mann, schrieb Amorum Libb. IV und Odarum Libb. IV, die als sehr glückliche Nachahmungen des antiken Styles zu rühmen sind. Laurentius Bevilaqua oder Abstemius aus Macerata, der zu Urbino lebte und um 1516 st., verfasste

unter dem Titel Hecatomythium, in einer doppelten Sammlung 199 sinnreich erfundene, zum Theil gegen die verdorbenen Sitten der Geistlichkeit gerichtete äsopische Fabeln in Prosa. *)

Die erste Gestaltung der Lateinischen Poesie ging also davon aus, dass sie der Kirche sich dienend unterordnete; die zweite, dass sie von der Idee der Kirche aus gegen die bestehende Wirklichkeit derselben ankämpfte und den Zwiespalt des Begriffs und seiner Realität satirisch hervorhob; die dritte und letzte enthält diese beiden ersten Gestaltungen ebenfalls als Momente in sich, hat aber ihr eigenthümliches Princip an der classischen Form selbst. Die Kunst des Dichters hatte sich die alte Eleganz mit höchster Freiheit angeeignet; in den mannigfaltigsten Bildungen wurde der Ton eines Virgilius, Horatius, Ovidius erneuet; ja, manche Dichter, wie Sannazaro, Poliziano, gest. 1494, und Pontanus, schienen ganz und gar Römer zu sein, so leicht wussten sie in der alten Mythologie, in der antiken Auffassungsweise, in der alten Sprache sich zu bewegen. Die Hauptdichter aus der unermesslichen Menge derer, die sich jetzt dem Studium der Classiker vergötternd hingaben, sind ungefähr folgende.

Bohuslaw von Lobkowitz zu Hassenstein, st. 1510, der sich für die Cultur Böhmen's sehr verdient machte, hinterliess eine Sammlung Gedichte, Farrago poëmatum, worunter manches Gelungene. Joh. Cotta aus Legnano, st. 1510, dichtete mit Catullischer

*) S. Wachler a. a. O. S. 198—203. Wegen der satirischen Dichter ist namentlich Flögels Geschichte der komischen Literatur Th. II. S. 54 ff. nachzusehen.

Weichlichkeit und heiter spielendem Witze. Longolius aus Mecheln, st. 1522, der zu Padua lebte; Heinrich Bebel aus Justingen in Schwaben, sein Zeitgenosse; Jacob Locher, sein Landsmann, mit dem Beinamen Philomusus, gestorben 1528, der das Brantsche Narrenschiff in's Lateinische umdichtete; Herrmann v. d. Bussche vom Schlosse Sassenberg im Münsterschen, ein ungemein thätiger Mann, gest. 1534; Reuchlinus, st. 1522; Joh. Crotus Rubeanus und sein Freund Ulrich von Hutten, st. 1523, wirkten sämmtlich als gewandte Lateinische Dichter. *)

Peter Gravina, ein Neapolitaner, zeichnete sich als Epigrammatist aus; Andreas Navagero oder Naugerius aus Venedig, gest. 1529 als Historiograph,

*) Die beiden Letzteren haben Antheil an dem zweiten Theil der Epistolae virorum obscurorum, deren erste Anlage wahrscheinlich von dem Buchdruckergehülfen Wolfgang Angst gemacht wurde. Wollte man die Poesie nur in demjenigen suchen, was in Versen sich darstellt, so dürften wir dieser Briefe allerdings auch nicht einmal in einer Note erwähnen. So aber müssen wir bemerken, dass sie eines der vornehmsten Producte der Burlesken Poesie ausmachen. Der Widerspruch zwischen tiefster Ignoranz und höchster Anmassung, zwischen der schmuzigsten Unflätherei und ärgerlichsten Prätension geistlicher Würdigkeit, zwischen dem grössten religiösen Indifferentismus und der pharisäischsten Heuchelei ist hier mit so viel Erfindung, Laune, Witz, Persiflage in einem überaus naiven Küchenlatein dargestellt, dass diese Briefe für jede ähnliche Krisis das vollendete Abbild geworden sind. Sie sind in ihrer Sphäre dasselbe, was der Reinicke Fuchs für die Schilderung des Weltlaufes, was die Lalenbürger für die Schilderung bornirter Spiessbürgerlichkeit. Die Literaturgeschichte dieses Buchs ist auch fast eben so verwickelt und ausgedehnt, als die des Reinicke Fuchs; s. bei Ebert No. 6827 — 6847.

war Epigrammatist und Lyriker. Jacopo Sannazaro aus Neapel, st. 1530, dichtete zarte Elegieen, Oden, Eklogen und treffliche Epigramme. Hieronymus Balbi aus Venedig; Desiderius Erasmus; Thomas Morus; der Bukoliker Euricius Cordus oder Heinrich Urban, st. als Professor zu Marburg 1535; Eobanus Hessus oder Göbbchen aus Bockendorf, st. 1540; der zärtliche Johannes Secundus aus Mecheln, st. 1536; der gedankenreiche Cölius Calcagnini aus Ferrara, st. 1541, machten sich sämmtlich als Lateinische Dichter einen Namen. Girolamo Fracastoro aus Verona, ein mit allen Wissenschaften vertrauter Arzt, der 1553 st., erwarb sich ausser durch andere Gedichte einen besonderen Ruhm durch sein Lehrgedicht von der Syphilis in 3 Büchern, welches von Kennern den Werken des Lucretius und Virgilius gleichgestellt wird. Marc. Ant. Flaminius aus Seravalle, gest. 1550, dichtete mit vielem Glück Horazische Oden, Tibullische Elegieen und eine vorzügliche Pharaphrase der Psalme. Bembo aus Venedig, st. 1547, Molza aus Modena, st. 1544, Sabinus in Bologna, st. 1547, Sadoleto aus Modena, gest. 1547, Laz. Bonamici aus Bassano, gest. 1552; und L. G. Gyraldi aus Ferrara, gest. 1552, waren alle nicht verwerfliche Nachahmer der Alten. Marcellus Palingenius, eigentlich Pietro Ang. Manzolli, dichtete ein historisch interessantes Werk von dem politischen und kirchlichen Zustande seiner Zeit unter dem Titel: Zodiacus vitae, de vita, studio et moribus hominum bene instituendis Libb. XII. Einer der grössten Lateinischen Dichter war Marc. Hieronymus Vida aus Cremona, der 1566 als Bischof von Alba st. So mannigfaltig er

sich auch in der Wahl des Stoffes zeigt, so vollendet bleibt er doch in der formellen Ausführung dieser verschiedenen Gegenstände, unter welchen seine Messiade: Epos Christiados Libb. VI obenan steht. Besonders hatte er sich das Colorit des Virgilius zu eigen gemacht und bewies dies auch in den Gedichten de arte poëtica, de bombyce, de ludo scacchorum und in seinen Eklogen. Aonius Palearius aus Veroli bei Rom, der 1569 als ein Opfer Dominicanischer Rachsucht verbrannt wurde, hinterliess ein schönes Gedicht von der Unsterblichkeit der Seele. Gregor Corrario, geb. 1540, Apostolischer Pronotar in Venedig, schrieb ein Trauerspiel Progne.

Peter Nannius aus Alkmaar, gest. 1557 als Professor zu Löwen; Philipp Melanchthon; Joachim Camerarius aus Bamberg, st. 1574; Georg Fabricius aus Chemnitz, st. 1571; Thomas Naogeorgus oder Kirchmayer aus Straubingen, st. 1578, ein Satiriker und Dramatiker; Georg Sabinus oder Schüler aus Brandenburg, gest. 1560; und Petrus Lotichius Secundus aus Salmünster im Hanauischen, st. 1560, glückliche Nachahmer der Ovidischen Elegie; und Simon Lemnius aus Graubündten, starb 1550, ein witziger Epigrammatist und in seiner Juvenalischen Monachopornomachia giftiger Satiriker, glänzten als Deutsche Lateinische Dichter. Georg Buchanan aus Kelcarne in Schottland, st. 1582, der als Lehrer zu Paris, Bourdeaux und Coimbra lebte, beurkundete in seiner Uebersetzung der Psalme ächt dichterischen Geist. Joh. Sambuc aus Tyrnau, st. 1584; Peter Vettori aus Florenz, st. 1585; Marc Antoine Muret aus Muret bei Limoges, st. 1585; Nico-

demus Frischlin aus Bahlingen, st. 1590; Mich. Abel aus Frankfurt a. d. O., ein Schüler des G. Sabinus; der Jesuit Franc. Bencius aus Aquapendente, einer der besseren Schüler Murets; Janus Dousa oder v. d. Does aus Norvic, st. 1604; Elias Putschius aus Antwerpen, st. 1606, der seine Elegieen unter dem Namen Amandus Rasarius herausgab; J. Justus Scaliger aus Agen, st. 1609; der künstlerisch spielende Dominicus Baude aus Ryssel, gest. 1613; der als Epigrammatist mit Recht berühmte Owen oder Oudoenus aus Armon in Wallis, st. 1623; Sebastian Fabian Acernus oder Klonowicz in Lublin, st. 1608, feierte den Heldenruhm Steph. Bathori's in Virgilischem Ton: Victoria Deorum, in qua continetur veri herois educatio; der Jesuit Matthias Casimir Sarbiewski, st. 1640, einer der besseren Nachahmer der Horazischen Lyrik; der Polnische Jesuit Albert Ines, st. 1658, der sich als Epigrammatist bekannt machte; J. Isaak Pontanus aus Helsingör, der 1640 als Professor in Harderwyk st. und in seinen Lateinischen Gedichten eine seltene Meisterschaft zeigte; Hugo Grotius aus Delft, st. 1645; Daniel Heinse aus Gent, Professor zu Leiden, st. 1655; C. Barläus aus Antwerpen, st. 1648; der als Elegiker namhafte Jesuit Sidronius Hoschius oder von der Ossche, st. 1653, alle diese und noch eine Menge anderer Philologen hielten es gleichsam für Pflicht, ihre errungene Kenntniss der Lateinischen und Griechischen Literatur durch Verfertigung von Oden, Elegieen, Episteln und Epigrammen an den Tag zu legen.

Claude Quillet aus Chinon, st. 1661, der sich nach dem Lucretius bildete, zeichnete sich in seinem

Gedicht: Calvidii Leti Callipaedia s. de pulchrae prolis habendae ratione; Carl Alphons du Fresnoy aus Paris, gest. 1665, in seinem Werk de arte graphica; und Franc. Marie de Marsy aus Paris, st. 1763, in seinem Gedicht de pictura als Didaktiker vortheilhaft aus.

Einer der grössten und in neuerer Zeit wieder emsig hervorgesuchter und übersetzter Dichter ist Jacob Balde aus Ensisheim im Elsass, der Jesuit zu München wurde und 1668 st. Vielleicht waren hier alle persönlichen Anlagen zu einem grossen Dichter vorhanden: nur eine dichterische Welt und eine dichterische Muttersprache fehlte. Die Summe der für seine Bildung ungünstigen Umstände, ob sie sich gleich in die wenigen Worte zusammenfassen lässt: Er war ein Deutscher Jesuit und lebte zur Zeit des dreissigjährigen Krieges in Baiern; war so gross, dass man über das, was dennoch aus ihm geworden, erstaunen muss. Am meisten gebrach es ihm wohl an eigentlichem Kunstsinn: wenigstens lassen viele seiner Lieder im Ganzen ihres Baues Rundung, harmonisches Ebenmaass und zart gehaltene Einheit des Tons vermissen. Eine witzelnde Spielerei unterbricht dann und wann den Erguss der Empfindungen, ohne dass man doch zweifeln kann, es sei ihm der heiligste Ernst damit gewesen. Die Grenze des Schicklichen überspringt er oft bis in das Abgeschmackte hinein.*)

Joh. Peter Lotichius aus Nauheim, st. 1669, schrieb historische Gedichte, Satiren und Epigramme.

*) S. A. W. v. Schlegel's Kritische Schriften Th. I. 1828, S. 325—330.

Pet. Johannides Beronicius, ein Franzose oder Brabanter, der in Seeland vom Scheerenschleifen, Schornsteinfegen und Holzspalten lebte und um 1677 st., dichtete aus dem Stegreif mit vieler Kraft, wie besonders seine Geogarchontomachia darthut. Der correcte und geschmackvolle Jesuit René Rapin aus Tours, gest. 1687, schrieb Carmina, Eclogae sacrae, einen Christus patiens und Hortorum Libb. IV. J. B. Santeuil aus Paris, st. 1697; Janus von Brouckhuyzen aus Amsterdam, st. 1707; Adr. Beverland aus Middelburg, st. 1712, lebte in England und dichtete viele schmuzige Sachen: Peccatum originale; de stolatae virginitatis jure; de fornicatione cavenda; der Jesuit Parthenius Gianetasio aus Neapel, st. 1715, warf sich besonders auf die Schilderung der Natur; der Jesuit Tommaso Ceva aus Mailand, st. 1737, dichtete ein geistlichcs Epos von der Geschichte der Kindheit Christi in 9 Büchern: Jesus puer; der Jesuit Jacques Vanière aus Causses, st. 1739, glänzte in malerischen Beschreibungen (Columbae et vites; Praedium rusticum); der Cardinal Melch. de Polignac aus Puy en Velay, st. 1741, verfasste das berühmte Lehrgedicht Anti-Lucretius. — Seit dieser Zeit haben wir allerdings immer noch eine Anzahl Dichter gehabt, welche als Lateinische so gut wie die bisherigen zu nennen wären; selbst aus Südamerika haben wir in unseren Tagen recht gelungene Brasilianer Idyllen empfangen; aber die Bedeutung dieser Kunst des Dichtens ist doch vor der allgemein gewordenen Anerkennung nationaler Dichtkunst ganz in Schatten getreten. Man sieht die Leerheit dieser Bestrebungen für unsere Zeit ein und auch da, wo alt-

herkömmliche Institute bei Gymnasien und Universitäten von Zeit zu Zeit ein Lateinisches Gedicht abnöthigen, ist es mehr ein Tribut, den man der steifen Form der festlichen Gelegenheit zollt, als dass man mit rechter Lust wahrhafte Empfindungen ausdrückte. *Die höchsten Leistungen*, worin man jetzt *Ruhm sucht*, bestehen in Uebersetzungen von Deutschen Gedichten in das Lateinische, wie wir Voss Luise, Wallensteins Lager, einzelne lyrische Gedichte von Schiller und Göthe, die Gedichte des Königs Ludwig von Baiern u. s. f. auf solche Weise erhalten haben. Die Kunst hat hier eine blos technische Geltung, deren *Werth sich* auf den Nutzen der Sprach- und Verstandesbildung beschränkt.*)

So eng die Entwicklung der Sprache und der Poesie mit einander verbunden ist, so ist es gleichwohl ein ganz verschiedenes Geschäft, aus den vorhandenen dichterischen Denkmalen eines Volkes die Geschichte seiner Sprache oder die seiner Poesie darzustellen; das einemal ist die Grammatik, das anderemal das Schöne in seiner poetischen Gestalt das Princip der Erkenntniss. Dass zwischen der Sprache, wie sie das allgemeine Medium ist, durch welches der Geist eines Volkes sich offenbart, und zwischen den einzelnen Dichtern, wie sie das Allgemeine in ihren Werken zu ihrem Eigenthum machen, eine Wechselwirkung statt findet, dass also die Sprache an sich den Dichter und der Dichter für sich

*) S. über die oben genannten Dichter Wachler a. a. O. Th. IV. 1824. S. 75—82.

die Sprache bestimmt, leidet keinen Zweifel. Es kann daher die Geschichte der Poesie von der Geschichte der Sprache nicht so abstrahiren, als wenn die letztere etwas absolut Heterogenes wäre, so wie umgekehrt die Geschichte der Sprache nicht entwickelt werden kann, ohne auf die besondere Bildung derselben in den Werken der Poesie zu reflectiren; aber die Geschichte einer Sprache hat auch auf die Veränderungen in den Sprachgebieten der geselligen, der juristischen, diplomatischen, historischen, politisch- und geistlich-rhetorischen, so wie endlich der philosophischen Prosa zu reflectiren und kann ert aus der Erkenntniss aller dieser Nüancirungen als vollständiges Resultat hervorgehen, wenn gleich die poetische Gestaltung der Sprache alle diese unendlich mannigfachen Schattirungen stets auf die einfachste und bestimmteste Weise zurückspiegeln wird. Wir fügen hier diese Bemerkung über die Einheit und den Unterschied zwischen Geschichte der Poesie und Geschichte der Sprache desswegen ein, damit sich Niemand wundern möge, wenn wir hier, beim Eintritt in die Geschichte der Romanischen Poesie, nicht, wie gewöhnlich geschieht, mit einer Geschichte der Bildung des Romanzo beginnen, wie es zuerst in der Provence, in Catalonien und Italien eine ziemliche Uniformität zeigt, dann aber mit Bestimmtheit in das Italienische, Spanische und Französische auseindergeht. *)

*) Die hergebrachten Theorieen über die Entwicklung der Romanischen Sprachen sind durch die gründlichen Untersuchungen neuerer Gelehrten, wie A. W. v. Schlegel, Roquefort, Raynouard, Diez und Diefenbach, gänzlich ungenügend geworden und namentlich ist die Vor-

Die Geschichte der Poesie der Romanischen Völker, der Franzosen, Italiener, Spanier, Portugisen und Engländer, enthält gemeinsame Grundbestimmungen, auf welche wir aber erst kommen werden, wenn wir die Geschichte einer jeden besonderen Poesie durchlaufen sind. Was den Unterschied dieser Poesieen betrifft, so können wir auch diesen nur vorläufig charakterisiren.

Das Eigenthümliche der Französischen Poesie ist die reine, abstracte Herausstellung aller verschiedenen Elemente der neueren Poesie, so dass das Romantische, Antike und Moderne wie ganz verschiedene Lagen aufeinanderfolgen; jede folgende Periode scheint die vorige vergessen zu haben.

Die Italienische Poesie macht in dieser Beziehung den Gegensatz der Französischen aus. Ihr erstes entschiedenes Auftreten zeigt sogleich einen modernen Charakter mit der Bestimmtheit, dass der an sich romantische Gehalt in der Klarheit des antiken Kunststyles sich plastisch darstellt.

Die Spanische und Portugisische Poesie durchwandern alle jene Krisen, welche bei den Franzosen als tief auseinanderliegende Schichten erscheinen und bei den Italienern in die formelle Einheit der abgeschlossenen, classischen Gestaltung verschmelzen. Aber ihre Grundlage bleibt das Romantische und zwar in der Form der Volkspoesie, so dass die Kunstpoesie, wie sie durch das Studium

stellung vom Romanzo als einem formlosen, chaotischen Sprachgewirr durch die Erkenntniss seiner Grammatik als nichtig verschwunden.

der Alten', der Italiener und Franzosen angefacht wird, immer in den ursprünglichen Ton mittelalterlicher Naivetät zurückkommt und nur durch die streng systematische Ausbildung der verschiedenen Elemente derselben, der Ehre, des Glaubens und der Liebe, sich unterscheidet.

Die Englische Poesie theilt mit der Spanischen und Portugisischen die Eigenthümlichkeit, das Romantische als eigentliche Grundlage festzuhalten; allein statt die objectiven Principe desselben systematisch auseinanderzulegen und dadurch das Allegorische vorwiegend zu machen, wirft sie sich auf die Individualität, um in der subjectiven Tiefe der Gesinnung das Romantische selbst im Bizarren und Barocken bis zur Höhe des erschütterndsten Humors auszubilden.

Die Französische Poesie kann die Geschichte der neueren Poesie aus dem Grunde am besten eröffnen, weil sie, wie wir eben andeuteten, die besonderen Elemente derselben auf eine einseitig consequente Weise entwickelt hat. Beginnt man, wie gewöhnlich, mit Italien, so mangelt der Vorgang des eigentlichen Mittelalters; aber als Dante seine unsterblichen Gesänge singt, ist in Frankreich schon eine grosse Periode voll mannigfacher Schöpfungen beendigt, welche den Keim zu vielen anderen in sich tragen und ohne deren vorausgesetzte Kenntniss Producte, wie Dante's Komödie, wie Bojardo's und Ariosto's Orlando, von Seiten ihrer historischen Genesis unverstanden bleiben. Die Gliederung der Französi-

schen Poesie zerfällt in drei Perioden, welche wir als die des romantischen, des antiken und des modernen Kunststyles bezeichnen können. Die erste Periode reicht bis in das funfzehnte Jh., die zweite bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts und die dritte noch unvollendete bis in unsere Tage, wo die Poesie zu ihrem ursprünglichen Princip, dem romantischen, wieder zurückkehren will.

Die erste Periode der Französischen Poesie, die im engeren Sinn romantische, hat in sich wiederum einen dreifachen Unterschied. Zuerst hat sie im Norden Frankreichs eine vorwiegend epische, sodann im Gegensatz dazu im Süden eine vorwiegend lyrische Richtung. Als beide abzusterben beginnen, zeigt sich als die neutralisirende Einigung des Nordens und Südens die Hofpoesie, welche bald episch, bald lyrisch, durch eine Reihe von Dichtern sehr verschiedenen Werthes cultivirt wird. Mit dieser Bewegung hängt die der Sprache zusammen, die bekanntich nach der Verschiedenheit der Bejahungspartikeln im Norden die Langue d'oïl und im Süden die Langue d'oc genannt wurde. Die Französische nicht mehr in diesen Unterschied getheilte Sprache als solche tritt eben zugleich mit jener Hofpoesie hervor. Sieht man nun auf die Entwicklung der Sprache, so ist es allerdings zweckmässiger, mit der Poesie des Südens den Anfang zu machen. Allein wenn man die Bewegung der Poesie überhaupt beachtét, so dürfte der Beginn mit der Geschichte des epischen Elementes durchaus vortheilhafter sein, weil sie mit der Folge der mannigfachen Bildungsmomente jener Zeit genauer bekannt macht und weil die lyrische Poesie des Südens in ih-

ren Anspielungen und in ihren Versuchen der epischen Gattung die Kenntniss der Nordfranzösichen Poesie voraussetzt. *)

Die Nordfranzösische Poesie hat ihren vorzüglichsten Werth durch die Bildung des Epischen. In der Darstellung derselben lässt sich schwerlich anders verfahren, als dass der materielle Unterschied der Dichtungen zum Theilungsprincip der mannigfaltigen Gegenstände angenommen wird; es muss dass stoffartige Centrum angegeben und durch mehre Jahrhunderte hin nach den Grenzpuncten seiner peripherischen Ausdehnung verfolgt werden, wenn auch die lebendige Existenz dieser Gedichte eine mehr oder weniger gleichzeitige war, wie sich dies besonders darin zeigt, dass Ein Dichter Stoffe aus verschiedenen Sagenkreisen bearbeitete. Es liegt nämlich in der Natur der epischen Poesie, dass sie als Gattung wirkt und dass daher die Schattirungen, welche in ihr durch die Individualität der Dichtenden entstehen, nicht so bedeutend sind, als in anderen Formen der Poesie. Einen eigenthümlichen Charakter empfängt dies Nordfranzösische Epos aber dadurch, dass es besonders die Geistlichkeit war, die sich mit seiner kunstmässigen Gestaltung beschäftigte. Denn indem die Kleriker von dem Standpunct ihrer Kirche bedingt waren, zogen sie auch dasjenige, was im Volk als ächt nationales Element umlief, in die Be-

*) Das Hauptwerk für die Nordfr. P. ist: De l'état de la Poësie françoise dans les XIIe et XIIIe siècles, par B. de Roquefort. 1821. Paris. 8. Hiermit ist von demselben Verf. zu verbinden: Glossaire de la Langue Romane, redigé d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale. 2 T. 1808. Paris. 8.

leuchtung desselben hinüber. Man kann deswegen in Frankreich nicht, wie in Deutschland, die Geschichte mit dem Epos des Volkes beginnen, sondern muss diesem die epische Tradition der Kirche voraussetzen, denn sowohl der Karolingische als der Arturische Sagenkreis werden im Innersten durch kirchliche Interessen bestimmt. Demnach würde die ganze Masse der epischen Gesänge in folgende Kategorieen zerfallen:

1. Die epischen Ueberlieferungen der Kirche, ausgehend von dem Alten und Neuen Testament und weiter in die Geschichten der Märtyrer und Heiligen sich auseinanderzweigend.

2. Die Sagen des nationalen Epos. Diese haben einen doppelten Ausgangspunct, den Fränkischen und den Bretonischen. Als vermittelnd zwischen beiden erscheint der Cyklus Normannischer Sagen. — Dem Ton nach schliessen sich an sie an die aus dem Griechischen und Römischen entlehnten antiken Stoffe, die nichts weiter als formelle Umbildungen derselben in das Colorit der Gegenwart sind.

3. Die Erzählungen, welche aus dem eigenen Leben unmittelbar entsprangen und die ganze Wirklichkeit desselben in allen ihren ernsten und heiteren Richtungen abspiegelten.

Die Poesie im Nordfranzösischen Romanzo erscheint in der Mitte des zwölften Jh. nach verschiedenen Formen in voller Reihe. Bechada, Wistace, Wace, Chrestiens de Troyes lebten damals und Wace betrauert schon in seiner Normännischen Chronik eine verschwundene Zeit, in welcher die Dichter besser

beehrt und belohnt worden. Ueberhaupt setzen die Werke der genannten Dichter bereits eine ansehnliche Stufenfolge früherer Versuche in Romanischer Sprache und in verschiedenen Gedichtformen voraus. Von nun an wurden die Fränkischen Kunden von den Unterrichteten der Zeit, — und dies waren ja vorzüglich die Geistlichen, — zu grösseren Compositionen vereinigt und ausgebildet, in welcher Gestalt sie auch auf uns gekommen. In diesen treffen wir eine auffallende Opposition zwischen den Verfassern derselben, den Gelehrten der Zeit, Cleros, und den herumziehenden Sängern, Jongleurs. Diese werden von jenen der Verfälschung der Kunden bezüchtigt und die Clercs geben sich die Miene, nach alten Urkunden die Wahrheit herzustellen. Es ist dies aber, wenigstens in früherer Zeit, kein innerer Zwiespalt, welcher durch Streit des todten Buchstabens mit dem Leben der Sage, als dessen Repräsentanten die Jongleurs zu betrachten sind, entstanden wäre, sondern es ist das Zeichen der Zeit, in der sich die Heldengesänge zu umfassenderen epischen Gedichten bildeten. Dieses grosse Geschäft konnte nur von den Unterrichtetsten und Gebildetsten, also eben von den Clercs, ausgeführt werden. Darum aber ist das Gedicht der Clercs keineswegs von dem Gesange der Jongleurs feindselig abgeschieden, vielmehr stehen beide in reger Wechselwirkung. Die Clercs bearbeiteten nicht etwa blos, was sie in Schriften verzeichnet fanden, sondern sie kannten und benutzten die lebendige Sage, und hinwieder sind ihre Gedichte grossentheils nicht nur voll regen inneren Lebens, sondern auch ausdrücklich zum Gesange bestimmt und nach ihrer gan-

zen Form für den Vortrag der Jongleurs eingerichtet die ihrerseits jene Gedichte wirklich durch Gesang in das Leben zurückführten. *)

Die Versart der Altfranzösischen epischen Gedichte ist *zweierlei*, der Alexandriner und der fünffüssige jambische Vers. Eine nach Belieben grössere oder kleinere Folge solcher Verse z. B. zon achtzig und mehr, und wieder nur von zehn oder weniger Zeilen, mit demselben Reim bildet jedesmal eine Strophe, welche in einigen Gedichten noch durch einen dreifüssigen Abfall mit weiblicher Endung, der in keiner Reimverbindung steht, geschlossen wird. — Die Reime können männlich oder mit einem stummen e weiblich sein. Auch blosse Assonanz wird angetroffen und scheint, als noch unausgebildeter Reim, das hohe Alter derjenigen Gedichte anzuzeigen, worin sie gebraucht ist. Dagegen fand man bei weiter vorgerückter Verskunst eine besondere Schönheit in der völligen Consonanz, dem reichen Reime, rime leonime, denn er galt für den König der Reime, wie der Löwe für den König der Thiere. — Die genannten beiden Versarten sind in der Altfranzösischen Poesie die vorzugsweise epischen, aber die Gedichte aus dem Bretonischen Sagenkreise und die kleineren Erzählungen sind in vierfüssigen Schlagreimen verfasst. — Im Styl aller dieser Gedichte kehren gewisse Redeformen, Wendungen, Beiwörter u. dgl. stätig wieder; jedoch

*) S. Uhland's vortreffliche Abhandl über das altfranzösische Epos in den Musen, eine Zeitschrift, herausg. v. F. B. de la Motte Fouqué und Neumann. Berlin 1812, drittes Quartal, S. 95 — 99.

keineswegs mit der Genauigkeit des Homerischen Epos; je nachdem ein anderer Reim an die Reihe kommt, geht auch mit jenen Formen einige Aenderung vor. Die Beiwörter gehören niemals gewissen Individuen ausschliesslich an, wie im Hellenischen Epos, sondern sie kommen einem Geschlecht, Alter, Stande u. s. w. überhaupt zu. *)

Dass diese epischen Gedichte für musikalischen Vortrag bestimmt waren, lässt sich zur Genüge erweisen. Man unterschied die Dichter als solche, die Trouvères, welche die Dichtungen selbst componirten, von den Sängern, welche mit ihrer mündlichen Darstellung sich beschäftigten. Im Allgemeinen hiessen diese Ménestriers. Eben dies, Gesang und Instrumentalmusik, war auch das Geschäft der Jongleurs; allein von den Ménestriers unterschieden sie sich dadurch, dass sie auch durch andere Belustigungen, durch Taschenspielerei, durch abgerichtete Thiere und Possenreissen, das Publicum zu unterhalten suchten. Die epischen Gedichte konnten wohl meist nur in Bruchstücken gesungen werden und nur etwa bei grösseren Festen, die mehre Tage oder Wochen dauerten, mochte es dazu kommen, dass nach und nach ein ganzes Gedicht vorgetragen wurde. Auch sind sie ganz für solchen fragmentarischen Vortrag eingerichtet, denn manche Strophen bilden beinahe für sich ein besonderes Gedicht, und um einer Strophe Selbstständigkeit zu geben, wird am Anfang derselben wiederholt, was schon in der vorhergehenden

*) S. Uhland a. a. O. S. 79 — 82.

berichtet war. Die Bekanntschaft mit den Helden und mit dem Sagenkreise im Ganzen durfte der Sänger gewiss bei seinen Zuhörern voraussetzen. Dass es Romane, besonders spätere, geben mag, welche, ohne für den Gesang geeignet noch selbst bestimmt gewesen zu sein, etwa blos nach altem Herkommen, in den epischen Versarten abgefasst wurden, soll mit diesem Allem nicht abgeleugnet werden. Uebrigens bestand dieser Gesang ohne Zweifel nur in einem sehr einfachen Rhythmus und daraus, dass die Strophen- oder Reimfolgen von so sehr verschiedener Länge sind, lässt sich schliessen, dass ein Vers so ziemlich wie der andere gesungen wurde und nur etwa Anfang und Schluss jeder Strophe sich auszeichneten. *)

Man darf für die richtige Auffassung der Bewegung der nachfolgenden Geschichte nie vergessen, dass die Kirche damals ein Band war, was durch verschiedene Völker hin mit gleichem Zweck und gleicher Form gewoben wurde. Denn hiermit war die Aufforderung gegeben, das eigenthümlich Nationale in seiner schroffen Grösse abzuschleifen und auf die Tiefe aller Bildung, auf die religiöse Idee zu beziehen. Dazu kam für die Nordfranzösische Poesie die Einheit, welche zwischen dem nördlichen Frankreich und dem südlichen England durch die Vermittelung der Normannen seit dem zehnten Jh. Statt fand. Denn hierdurch geschah es, dass nach der Eroberung der Angelsächsischen Reiche durch Wilhelm seit dem eilften Jh. das Nordfranzösische Romanzo in England

*) S. Uhland a. a. O. S. 84. 85.

sehr allgemein wurde und selbst nach Schottland hinüberging. So war denn der Weg eingeleitet, auf welchem die Bretonischen Sagen mit Leichtigkeit in die Altfranzösische Poesie einwandern konnten; umgekehrt aber ist das Karolingische Epos niemals ein Element der Englischen Dichtkunst geworden. Uebrigens ist es ein Irrthum, wenn man die Gestaltung der Nordfranzösischen Poesie fast ganz von dem Einfluss der abenteuerliebenden Normänner abzuleiten gesucht hat; es ist dies die nämliche Einseitigkeit für den Norden, mit der man im Süden alle Glut und Zierlichkeit der Provençalpoesie, selbst ihren Reim, lange genug lediglich von den Saracenen entlehnen zu müssen glaubte; dieselbe Einseitigkeit, mit welcher man die Deutschen Lyriker des Mittelalters lange nur als Nachahmer der Provençalen gelten liess; dieselbe Einseitigkeit, womit das Phantastische der romantischen Epen, ihre Feen, Zaubereien, wunderbaren Brunnen und Höhlen, ihre lustreichen Gärten u. s. w. nur aus der Bekanntschaft des Occidents mit dem Orient in den Kreuzzügen erklärt wurde. Es wäre eben so einseitig, wenn man die Bestimmung der Abendländischen Nationalpoesie durch die Kreuzzüge, durch die Saracenen in Spanien und durch den kühnen, in die Wunder ferner und fremder Welten sich vertiefenden Sinn der Normannen ableugnen wollte; allein der Umfang, die Bedeutung, die man ihnen in so grossem Maass hat geben wollen, ist ihnen nicht zuzugestehen, denn mit einer solchen Uebertreibung vernichtet man zugleich die Energie des Celtischen, des Römischen und Christlichen Elementes, die nicht minder gross waren und von denen namentlich das Christliche als die Macht

erscheint, welche still, aber unausbleiblich die übrigen besonderen Elemente in sich absorbirte. *)

Die Nordfranzösische Poesie hat als epische, wie wir zuvor andeuteten, einen dreifachen Unterschied: sie ist kirchlich, romantisch weitläufig und kurz und heiter erzählend. Die kirchliche Dichtung ist nun keineswegs in dem Sinn eines Volksepos episch; allein ein episches Element liegt allerdings dadurch in ihr, dass sie die einfachen Gedankenbestimmungen der Religion in geschichtlicher Form zu verkörpern und das Andenken an kirchlich bedeutende Individuen durch Memoiren ihres Lebens zu erhalten sucht. In der Geschichte Christi ist dies Historische mit jenem Allegorischen unmittelbar Eines; in der

*) Es ist möglich, dass jetzt eine Epoche der Wissenschaft kommt, wo man nach dieser Seite zu übertreibt. So scheint es mir durchaus das Richtige zu überschreiten, wenn Eduard Quinet in seinem Bericht an das Ministerium so apodiktisch von einem grossen Celtischen Epos redet. Es dürfte sich zeigen, dass die in mythologischem Betracht sehr schätzbaren Untersuchungen Mone's vor der v. Grooteschen Ausgabe des Tristan ihn in dieser Hinsicht geblendet haben. Immer aber ist dies Dringen auf eine Erkenntniss der Poesie aus sich selbst und aus dem Volk, worin sie lebt, im Gegensatz zu den früheren Theorieen, die sich im Borgen gefielen, nothwendig, denn in tausenden von Büchern hat es bei der Erwähnung der Kreuzzüge das Aussehen, als ob die Krieger es für ihre Pflicht gehalten hätten, Mährchen im Orient zu sammeln, so wie etwa jetzt sich Reisende unter Völkern aufhalten, ihre Poesie zu erkunden und der Literatur zu überliefern. Sismondi, dieser einsichtsvolle Gelehrte, widmet in seiner Geschichte der Literatur der Araber noch ein ganzes Capitel und Eichhorn a. a. O. hat dem Einfluss der Morgenländer auf das Ritterwesen und dessen Poesie eine sehr sorgsame Untersuchung in den Erläuterungen und

kirchlichen Poesie treten aber die Elemente der That und des Gedankens mehr auseinander. Schon in dem Ueberblick der Lateinischen Poesie jener Jahrhunderte haben sich uns die Stoffe gezeigt, die sich der poetischen Gestaltung eigneten. Die Bibel wurde früh nach einzelnen Theilen übersetzt und paraphrasirt und eben so wurde das Leben von Heiligen fleissig besungen. Im zwölften und dreizehnten Jh. wurden diese Dichtungen in nationaler Form sehr häufig. Eine der ältesten ist die Reise des heiligen Brandanus zum irdischen Paradise, in achtfüssigen Versen ohne Unterscheidung der männlichen und weiblichen Reime geschrieben. — Ein nicht weiter bekannter Dichter Beranger schrieb in ungefähr zehntausend Alexandrinern das Leben von Heiligen, das Neue Testament,

Beweisen S. 20—37 geschenkt. Er kommt hierbei S. 36 auf die Wahrheit und fragt: „ob nicht viele dieser Begriffe einem gewissen Culturzustande der Menschen unter jedem Himmelsstrich eigen sind, und ob gerade der Süden, Westen und Norden von Europa von einander gelernt haben müssten, wenn sie dieselben mit einander gemein hätten? z. B. ist nicht Furcht vor Geistern allen rohen und halb rohen Völkern gewöhnlich?“ Allein alsbald fällt er in die Befangenheit seiner Zeit zurück und sagt: „Indessen viele Begriffe, das muss man zugeben, sind nicht von dieser Beschaffenheit: ein Theil von Europa muss sie von dem andern angenommen haben.“ Für den Bretonischen Sagenkreis hat namentlich Beneke in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Wigalois sich das Verdienst erworben, die Nationalität der Feen, Riesen, bezauberten Brunnen u. s. w. zur Anerkennung zu bringen. Wir erlauben uns noch die Bemerkung, dass wir die seit lange her übliche Benennung der epischen Cyklen als „Fabelkreise“ nicht wohl dulden können, weil sie zu sehr an jenen schlechten Begriff der Poesie als einer ars fingendi errinnert; man sollte das Wort Fabel auf die Fabel als solche und auf den Inhalt dramatischer Gedichte beschränken.

das Leben der Jungfrau, das Leiden, den Tod und die Auferstehung Christi, und endigte sein Werk mit einer Epistel über die Zukunft des Antichrists, mit einem langen Gedicht über das jüngste Gericht und mit einer Predigt an das Volk. — So schrieb ein ebenfalls nicht weiter bekannter Priester Hermanns die Aufnahme der Jungfrau Maria in den Himmel. — Die Geschichte des Kaisers Heraklius durch Gautiers oder Vautiers von Arras beschreibt die Kriege, welche Heraklius mit dem Persischen Könige Chosroes II führte, den Verlust vom Holz des wahren Kreuzes, seine Wiedererwerbung und zuletzt den Ursprung vom Fest der Erhöhung. Dies legendenhafte Gedicht von 14000 Versen fällt in den Anfang des dreizehnten Jh. — Ein Geistlicher, Guernes oder Garnier von Pont-St.-Maxence in der Picardie, gab um 1177 eine sorgfältig gearbeitete Geschichte vom Leben des Thomas Becket, des bekannten Erzbischofs von Canterbury; die Reinheit des Styles und die Correctheit der Sprache zeichnen die Verse dieser Biographie aus. Einige Jahr später übersetzte auch Pierre Longa Tosta, ein regulärer Canonicus zu Bridlington, das Leben des Thomas, wie es der Secretär desselben, Hérébert von Bosham, geschrieben hatte, in Französische Verse. — Chardry, ein Englisch-Normannischer Dichter, verfasste mehre geistliche Gedichte. Er schrieb das Leben des heiligen Josaphat in 2900 Versen. Dieser Stoff begegnet uns hier zum erstenmal; er bildete sich ursprünglich in der Griechisch-Morgenländischen Kirche, wo der bekannte Dogmatiker Joannes von Damaskus für seinen Verfasser galt; es ist nicht abzusehen, warum diese durch

das ganze Mittelalter constante Tradition nicht für ächt gelten soll; denn wenn irgend ein Werk tiefe Kenntniss der Christlichen Glaubenslehre voraussetzt, so gewiss dies Gedicht, worin das Christenthum als die absolute Gewalt geschildert wird, der sich das Heidenthum wie das Judenthum und nicht minder alle Verführungen des sinnlichen Lebens beugen müssen. Dies Werk war prosaisch geschrieben und wurde frühzeitig in das Lateinische übersetzt. Von dieser Grundlage ging es in die metrischen Bearbeitungen der Nationalpoesieen über und blieb fortdauernd ein Lieblingsbuch des ganzen Mittelalters. Wirklich ist es durch seinen eigenthümlichen Geist, durch seine wunderbare Einheit und Consequenz eines der merkwürdigsten Producte der Christlichen Poesie. Das menschliche Leben mit allen seinen Erscheinungen, seinem Schmerz und seiner Lust, ist dem Verfasser ein schnell verfliegender Traum; überall zeigt er den Tod als das gewisse Ziel, das wir keinen Augenblick aus dem Gesicht verlieren sollen. Alles Treiben hier ist schädlich und thöricht, was nicht Vorbereitung auf den Tod ist. Meisterhaft, sicher und klar findet sich dieser Grundgedanke von der Verächtlichkeit irdischer Dinge in Vergleich mit den ewigen in jedem Theil des Werkes, hauptsächlich in den wunderschönen Parabeln ausgesprochen und so scheint in diesem Roman eine der bedeutendsten Apologieen, welche sich überhaupt für das eremitische Leben aufstellen lässt, bis auf unsere Zeit herabgekommen zu sein. *) — Au-

*) Dies Urtheil bezieht sich nicht speciell auf Chardry's Werk, sondern auf den Geist der Composition überhaupt. Wenn man den dogmatischen Theologen nicht

sser dem Josaphat schrieb Chardry das Leben der sieben schlafenden Brüder oder der sieben Märtyrer und einen Dialog, der Petit-Plet, worin ein alter Mann einem jungen über das Glück und den Wechsel des menschlichen Lebens sehr wohl durchdachte und eben so wohl ausgesprochene Lehren gibt. — Als ein Dichter von vielem Verdienst wird Etienne von Langton gerühmt, der, in England geboren, zu Paris studirte und 1228 als Erzbischof von Canterbury st. — Guillaume de Wadington, ein Englischer Geistlicher, übersetzte nach einem Lateinischen Werke in der Mitte des 13ten Jh. ein sehr vollständiges Handbuch, Manuel, über die Lehren der Christlichen Religion in Französische Verse. — Denys Pyramus, der am Hof Heinrichs III lebte und sich den Englischen Herren und Damen durch seine galanten Reimereien unentbehrlich machte, zog sich in seinem Alter in eine ernste Musse zurück und

---

hat wollen Romandichter sein lassen, so denke man doch nur an den Heliodoros, dessen Authenticität doch fest steht. Der Titel, unter welchem das Werk gewöhnlich citirt und in prosaischer Uebersetzung späterhin auch oft gedruckt ist, worüber Ebert 1656 — 59 nachzusehen, heisst Barlaam und Josaphat. Barlaam ist der Name des Christlichen Einsiedlers, der durch Lehre und Beispiel den jungen Josaphat, einen Indischen Fürstensohn, für den alleinbeseligenden Glauben gewinnt. Die Literärgeschichte ist von Val. Schmidt vollständig erörtert in den Wiener Jahrb. XXVI. 1824. S. 26—45. Hier finden sich auch aus dem Griechischen Original einige der schönsten Parabeln in der Ursprache mit Deutscher Uebersetzung mitgetheilt, so wie eine Nachweisung von der Verpflanzung derselben in andere Werke. Der Inhalt findet sich angegeben in Hüllmann's Städtewesen des Mittelalters, IV, 1829. S. 195 — 201.

dichtete das Leben, Märtyrerthum und die Wunder des heiligen Königs Edmund. In der Geschichte seiner Zeit war dieser Mann sehr unterrichtet und wusste die gleichzeitigen Künstler treffend zu beurtheilen. *)

Wenn wir hier von den kirchlichen Legenden nicht mehr aufführen können, so hat dies seinen Grund in dem Umstand, dass die grössere Masse dieser Dichtungen Lateinisch verfasst war und im Ganzen nur als Uebersetzung in das Französische überging. Der dichterische Gehalt derselben ist daher auch im Durchschnitt gering. Indessen mussten wir diese Versuche erwähnen, weil sie die Grundbestimmungen der damals sich bildenden Weltanschauung in sich fassen und durch ihre religiöse Autorität mannigfach in die Gestaltung des weltlichen Epos eingreifen. Nehmen wir das, was die Lateinische Poesie der Kirche leistete, mit dem zusammen, was von ihr in demselben Geist in der nationalen Sprache ausging, so dürfte für das Epische dieser Sphäre Folgendes zu bemerken sein. Gott als Vater erschien episch nur in dem Act der Weltschöpfung, woraus Gedichte, wie das Hexaëmeron, entstanden. Gott als Sohn hatte seine epische Darstellung, wenn man es so nennen darf, bereits in den Evangelien gefunden. Die hohe Simplicität und unmittelbar als treue Geschichte höchst

*) S. Roquefort a. a. O. S. 234 — 248. Die kleineren Erzählungen von Einsiedlern, Nonnen, Priestern u. s. w. können erst weiter unten zur Sprache kommen, da ihr Princip mit dem der übrigen Contes zusammenfällt; nicht epischer Ernst, vielmehr Muthwille in Darstellung der fleischlichen Versuchungen der Heiligen ist ihr Element.

poetische Haltung derselben konnte durch nichts Späteres erreicht, am wenigsten übertroffen werden. Daher entweder Paraphrasen oder Harmonieen, als Ineinanderschmelzung des in den verschiedenen Evangelien Mitgetheilten. Manche von den letzteren gelangen vorzüglich. Gott als Geist wurde in der Geschichte der Kirche als deren allseitig entwickelnde Kraft gegenwärtig geglaubt und es ging aus diesem Glauben ein dritter epischer Zug hervor, der die Idee des Christenthums mit der wirklich als Erscheinung angeschauten Geschichte am engsten verflocht. Als das erste Moment dieses Kreises dürfte die Jungfrau Maria angesehen werden, welche, obwohl Mutter des Gottmenschen, dennoch von vorn herein auf der Seite der Menschheit stand und erst durch Apotheose eine für das Mittelalter absolute Dignität empfing; unzählig viele Wundergeschichten wurden von ihr umhergetragen. Als das zweite Moment sind die Geschichten der Heiligen zu betrachten, deren ersten Beginn die Apostelgeschichte ist; von diesen dem Erlöser und seiner vergötterten Mutter noch unmittelbar nahe stehenden Personen entströmte nun die endlose Zahl der Märtyrer und heiligen Menschen, welche ihr Leben dem Dienst der Kirche opferten und durch Reliquien dem Andenken kommender Geschlechter sich vertraut erhielten; der äussere prosaische Culminationspunct dieser Tendenz war die bekannte goldene Legende des Jacobus de Voragine, eine Sammlung von den Lebensgeschichten aller Heiligen. Endlich als das dritte Moment sind die Geschichten der Ritter und Frauen zu erwähnen, die, nicht ursprünglich, wie jene Heiligen, dem Dienst der Kirche angehörig,

die Wirksamkeit des göttlichen Geistes so tief an sich erfuhren, dass sie ihr Leben, ihre Macht, ihr ganzes Dasein dem Kampf für die Religion widmeten und durch solche Anstrengung ihren eigentlich weltlichen Standpunct zur Glorie geistlicher Verklärung erhoben.

Diese Bemerkungen über die verschiedenen Abzweigungen des kirchlichen Epos mögen zum Uebergang in die richtige Auffassung des romantischen Epos dienen. Wir nennen dasselbe romantisch nicht darum, weil andere Erzeugnisse der neueren Poesie, z. B. die eben genannten kirchlichen, es nicht etwa auch wären, sondern deshalb, weil in diesem Epos durch die reizende Verschlingung des Kirchlichen und Weltlichen, des Christlichen und Heidnischen, der Tapferkeit und Galanterie der Ritter mit der Schönheit und geselligen Anmuth der Damen jene Einheit des Germanischen und Christlichen Geistes zuerst erscheint, die wir vorzugsweise als romantisch ansprechen. Vorzugsweise; denn an und für sich ist das Romantische nur der technische Ausdruck der unendlichen, allseitigen Freiheit, welche die Kunst durch das Christenthum gewonnen hat und welche auch die frühere Kunst schon in vereinzelten Spuren offenbart. Erinnern wir uns nun hier des Indischen Epos, so zeigte uns dasselbe in dem Ramayana die Hinwendung der Tapferkeit nach Aussen gegen die barbarischen Riesenvölker, in dem Mahabarata dagegen die Hinwendung der Volksgewalt nach Innen zu, einen Kampf unter blutsverwandten Fürsten und Stämmen. Das Griechische Epos hatte in der Ilias ebenfalls eine Richtung nach Aussen, in der Odyssee eine Richtung nach Innen; dort spiegelte sich

mehr das öffentliche, politische und kriegerische, hier mehr das private, bürgerliche und heimathliche Leben. Dass dies mythische Epos in ein didaktisches übergehen konnte, war durch den Zusammenhang der mythischen Kosmogonie mit der Reflexion möglich gemacht, wogegen in der neueren Poesie die Didaktik schlechterdings in keine solche Einheit mit dem Epischen treten kann. Diesen Unterschied in der Bewegung des Epischen zeigt uns nun auch das romantische Epos, und zwar so, dass das Christliche Element mehr den Kampf nach Aussen, das Germanische mehr die innere Entzweiung anfacht. Wir haben zuvor die Eintheilung dieser ganzen Stufe des Epischen in ihrem allgemeiuen Umriss angegeben und vorläufig gesehen, dass sie in zwei Abschnitte zerfällt, erstlich in epische Gedichte, die von einem nationalen Anknüpfungspunct ausgehen und zweitens in Epen, die zwar ganz den nämlichen Ton anschlagen, allein zu ihrem Inhalt einen aus dem Alterthum und dessen Geschichte überlieferten Stoff wählen.

Das nationale Nordfranzösische Epos hat in sich drei Differenzen, welche aus der Differenz der Volksstämme entspringen. Als die älteste Grundlage ist das Fränkische Epos anzusehen; als die von den Normannen als solchen entsponnene epische Poesie die Geschichten Normannischer Herzöge; durch die Normannen, indem sie von Frankreich nach England übergingen, wurde der alte Verband wieder belebt, der zwischen den Gallischen und Bretonischen Celten bestand. Das Lais war so gut in der Bretagne als in Britannien zu Hause; aus alten Celtischen Ueberlieferungen ging in Verbindung mit Christlichen und Ger-

manischen Elementen der Arturische Sagenkreis hervor. *)

Was die Geschichte des Fränkischen Epos anbelangt, so sind darin die Kriege in Spanien und der Untergang der Helden in den Pyrenäen historisch begründet. Dagegen dürfte die Nachforschung über manche andere Theile der Dichtung denselben Erfolg haben, wie die Untersuchung von Rolands Grab zu Blaye, worin man, statt der erwarteten Riesenkno-

*) Roquefort a. a. O. macht S. 132 ff. folgende Eintheilung des Epos: 1) Romane von Karl dem Grossen. 2) Romane der Tafelrunde. 3) Gemischte Romane. 4) Allegorische Romane. Allein die Bezeichnung „gemischt" ist höchst unbestimmt und lässt gar keine Charakteristik, weder eine materielle, noch eine formelle, erblicken. Die allegorischen Romane gehören aber ihrem Princip nach, was der Begriff ist, nicht sowohl in die epische als in die didaktische Poesie. — Sehr grosse Verdienste um die Geschichte dieser epischen Kreise hat sich V. Schmidt erworben, über den Arturischen in den Wiener Jahrb. XXIX, 1825, S. 71 — 129; über den Karolingischen XXXI, S. 99 — 142. Zu dem letzteren ist hinzuzunehmen, was derselbe in seiner Schrift: Ueber die italiänischen Helden-Gedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen, Berlin, 1820, 8., entwickelt hat. Uhlands oben angeführte Abhandlung bezieht sich hauptsächlich auf das Fränkisch-Karolingische Epos. Was Sismondi, Deutsche Uebersetz. I. S. 190 — 222, darüber enthält, ist gerade weniger befriedigend. Die übrigen Schriften, die hieher einschlagen, sind brauchbar nur, wenn es Monographieen sind; ausserdem aber, wo sich andere Schriftsteller über diese epische Poesie verbreiten, findet man fast immer nur dieselben tausendfach wiederholten dürftigen Ansichten und Notizen, welche der Vergessenheit zu überliefern es endlich an der Zeit sein dürfte. Von diesem Vorwurf ist natürlich die allgemeine Darstellung der romantischen Epik in den Vorlesungen von Fr. Schlegel Bd. I. S. 257 ff. ausgenommen.

chen, ein Häufchen Gebeine fand, welche kaum Fingerlänge hatten. Frühe schon mag Karls des Grossen Heldenleben in die Poesie übergegangen sein und zeitig wissen die Chroniken manch wunderbares Mährchen von ihm zu erzählen. Einzelne Sagen, Romanzen, Schlachtgesänge, wuchsen im Lauf der Jahrhunderte zu immer grösseren Dichtungen an, welche zuletzt, wie es scheint, vorzüglich im zwölften Jh., von den Geistlichen zu den epischen Compositionen vereinigt und erweitert wurden, welche auf unsere Zeit gekommen sind. Eine solche stufenweise Ausbildung ist nicht nur der Natur der Sache angemessen, sondern auch durch sonstige Anzeigen bemerklich gemacht. Im J. 1066 wird das berühmte, aber nicht bekannte Rolandslied vor der Schlacht von Hastings gesungen. Sodann beziehen sich die noch vorhandenen Gedichte immer wieder auf etwas Früheres, auf Sagen, Geschichtbücher, besonders aber betrachten sie den Gesang über die Fränkische Heldenwelt als ein nationales Herkommen, welchem sie sich selbst anschliessen. Wenn man ferner erwägt, wie die Dichtungen dieses Kreises, bei dem selbstständigen Leben einer jeden, doch in grossen Grundzügen sich unverkennbar ähnlich sind, so darf man allerdings annehmen, nicht dass eine dieser Dichtungen Nachahmung der anderen sei, sondern dass sie zusammen das Gepräge eines gemeinschaftlichen Grundtypus an sich tragen. Der erste Kreuzzug, die Stimmung, die er voraussetzte und nährte, machte ohne Zweifel für diese Heldenpoesie Epoche, gab ihr eine bestimmte religiöse Richtung. Karl, der Sachsenbekehrer, der auch mit dem Orient und dem heiligen Grabe in man-

nigfacher Beziehung gestanden, war sammt seiner Genossenschaft ganz geeignet, als Vorbild aller Kreuzfahrer und Glaubenshelden aufgestellt zu werden. Die Geistlichkeit bemächtigte sich des Stoffes und so erschienen um diese Zeit zwei Lateinische Romane von religiöser Tendenz. Der eine beschreibt die Wallfahrt Karls des Gr. ins heilige Land und fällt nah ins eilfte Jh., der andere ist die Schilderung seines Zugs gegen die Saracenen in Spanien. Dieser letztere, der spätestens in den Anfang des zwölften Jh. fällt, soll von einem Mönch in St. Denys bei Paris, Turpinus, herrühren, dem er aber wahrscheinlich mit demselben Unrecht, als von Anderen Calixtus II beigelegt wird. Das hohe Alter hat dieser kleinen Schrift ein bedeutendes Ansehen in der Geschichte der Poesie verschafft. Allein man wird nimmermehr damit ausreichen, wenn man dieselbe als den Urquell des Fränkischen Sagenkreises darstellen will. Dieser Turpin behandelt davon gerade denjenigen Theil, welcher am auffallendsten in der Geschichte gegründet ist, mithin sehr frühzeitig in der Volkspoesie gelebt haben mochte. Der schon erwähnte Rolandsgesang, welcher eben auch der Schlacht von Ronceval gewidmet war, geht dem Turpin fast um ein halbes Jahrhundert voran, und dieser letztere gedenkt selbst früheren Heldengesanges. Ferner begreift dieser Roman nur einen Theil des ausgedehnten Fränkischen Sagenkreises; er enthält nur den Untergang und die Verklärung der Helden und setzt als Schlussgedicht einen Anfang und Fortgang voraus; besonders aber findet in demselben die ganze Reihe von Gedichten,

welche nicht unmittelbar religiöse Tendenz haben, keinen Anklang. *)

Dadurch, dass Karl der Grosse eben so sehr ein kirchlicher als ein weltlicher Heiliger ist, greifen die Dichtungen von ihm auch so sehr in die Legende als in die heimische Volkssage. Das Princip der einen Richtung derselben liegt in dem Wesen der Feudalmonarchie. Der Fürst soll über den Vasallen stehen; aber die Entzweiung der streitenden Factionen zwingt ihn oft, um das Ganze so wie die ihm anvertraute Gewalt und Würde zu retten, selbst einer Partei sich anzuschliessen. Der häufige Zwist Karls mit seinen Rittern, besonders mit den ersten, Roland, Haimon, Reinhold, Olivier, begreift sich dadurch, dass alle diese Helden von der älteren Linie waren. In ihnen erhob sich dann wohl oft das Bewusstsein des Rechtes der Descendenz verbunden mit dem ihrer unzerbrechlichen Stärke, das Karl nur besiegen konnte durch den Platz, auf dem er einmal stand und

*) S. Uhland a. a. O. S. 90 — 95. Uhland bemerkt noch: „Ueberhaupt ist es schwer zu begreifen, wie ein einzelnes Buch, das noch überdies nicht in der Volkssprache geschrieben ist, einen nationalen im Volksgesange lebenden Mythenkreis, und noch überdies in so kurzer Zeit, erschaffen haben sollte. — Dass der Turpin ein nicht unbedeutendes Glied in der Kette sei und, so wie er sich an die früheren Dichtungen anschliesst, so, besonders nachdem er in die Vulgarsprache übersetzt worden, auf manche spätere eingewirkt habe, will ich keineswegs in Abrede ziehen, aber zu jenem grossen Ansehen in der Geschichte der Poesie würde er schwerlich je gelangt sein, wenn das Altfranzösische Epos überhaupt nicht so sehr in der Dunkelheit geblieben wäre.“ Einen getreuen Auszug aus der Turpinschen Chronik s. bei Schmidt: Ueber die italiän. Heldengedichte u. s. w. S. 43 — 72.

den er behaupten musste durch die Zuversicht auf seine kaiserliche Gesinnung, seinen Herrscherblick und die Beobachtung des Maasses, das jenen Giganten fehlte. Wo er übrigens zum Bösen sich hinreissen lässt, da büsst er eben so schwer dafür, als nur irgend einer seiner Unterthanen. Denn mit Milde, Schonung und Feinheit dergleichen übersehen oder wieder gut machen, davon wissen die hohen Reichsritter nichts, vielmehr rücken sie ihm dreist vor, was er verbrochen, bis er es wieder gut gemacht. Und so schwebt denn unser Kaiser Karl nicht wie ein Genius hoch jenseits über dem Getriebe seines Volkes, sondern er steht wirklich als Mensch und Fürst gerade in der Mitte unter ihm, lenkt, zügelt und beherrscht, so weit es dem Einzelnen möglich ist, die gährenden Massen. Diese theilen sich ungefähr so: die titanenartige Kraft, Kühnheit, Wildheit und Gewaltthätigkeit der Reichsbarone finden wir repräsentirt in dem Hause des Haimon und Buovo, an deren Spitze Reinhold (Reinhard, Renard, Renaud, Rinaldo) steht; die Klugheit, Verschmitztheit, Heimtücke und Verrätherei dagegen in dem Mainzer Geschlecht, dessen Haupt Ganer oder Ganelon ist. — Das Princip der anderen Richtung liegt darin, dass Karl als weltliches Oberhaupt der gesammten Christenheit dasteht. Alle äusseren Kriege sind lediglich Glaubenskriege gegen die Saracenen. Darin besteht der Vorzug der trotzigen Pairs vor den arglistigen, dass jene ihren Hass und persönliche Zwistigkeiten aufschieben oder vergessen, sobald sie zur Vertheidigung der Christenheit gegen die Ungläubigen berufen werden, die Mainzer aber Alles ihrer Selbst-

sucht aufopfern. Diese Verhältnisse führen mannigfache Reibungen und Collisionen herbei, in deren Verwicklung und Entwicklung der vorzüglichste Reiz dieser Romane liegt. *)

Das Princip dieser Richtung liegt also in dem negativen Verhalten der Christlichen Kirche gegen die nichtchristlichen Religionen. Mit Ausnahme der Jüdischen werden diese alle, auch der Islam, unter dem Begriff des Heidnischen zusammengefasst; Mahumed erscheint immer als ein Götze, den die Saracenen anbeten und wird mit Apollo, Jupiter u. s. f. auf Eine Linie gesetzt. Der Umfang dieser Sphäre des Kampfs zwischen Christlichem und heidnischem Glauben ist nach den allgemeinsten Umrissen folgender: Nachdem Karl, in früher Jugend durch die Ränke seiner Stiefbrüder von seinem Erbe verstossen, sich den väterlichen Thron wiedererkämpft hat, muss er sich in Kriegen mit Auswärtigen und mit widerspenstigen Vasallen zwölf Genossen durch Streit gewinnen, die ihm nunmehr als geharnischte Apostel zur Seite stehn, um mit ihm die Sache Gottes zu führen. Sie ziehen zum heiligen Grabe und durch eine Glorie, die im Tempel über ihren Häuptern erscheint, werden sie als Streiter Gottes anerkannt und geweiht. Als solche kämpfen sie in vielfachen Feldzügen gegen die heidnischen Sachsen und gegen die Ungläubigen in Spanien, bis sie endlich, nach vielen wunderreichen Thaten und Schicksalen, durch den Judas Ganelon verrathen, im Thale Ronceval gemeinsamen Helden- und Märtyrertod erleiden. Karl selbst bleibt

*) S. Schmidt in den Wiener Jahrb. a. a. O. S. 100—103.

zwar mit Einigen am Leben, aber nur um Jene zu rächen, zu verherrlichen und zeitlebens zu betrauern. Dies ist der letzte Kern des Epos, aber in auf- und absteigender Linie, so wie in Nebenzweigen, schliessen sich noch viele andere Fränkische Helden an. Den Zusammenhang der einzelnen Dichtungen aber bilden folgende Momente: der alterthümliche Heldengeist, nicht so riesenhaft, wie in dem alten Deutschen Epos, zuweilen schon der Galanterie zugeneigt und mit gebildeterem Ritterthum versetzt, aber voll heroischer Freudigkeit; gleichbedeutsam erscheint hiermit ein religiöser Nimbus. Die durchgehende Charakteristik der vornehmsten Helden: Karls ruhige, zuweilen starre, mehr leitende als selbstthätige Grösse, des Herzogs Naimes von Baiern bedächtiges Alter und weiser Rath, der achilleische Roland und seine innige Waffenbrüderschaft mit Olivier, Ganelons Falschheit und Tücke; endlich der Helden gemeinsamer Untergang und das vorahnende Hindeuten darauf in den meisten Gedichten, welche noch die früheren Abenteuer darstellen; in Hinsicht auf das Aeussere aber die Gleichförmigkeit des Styls und bestimmte epische Versarten. *)

Versuchen wir nun nach den angegebenen Grundzügen dies Epos in seinen einzelnen Erscheinungen darzulegen, so versteht sich bei der Relativität alles Historischen von selbst, dass eine reine Sonderung unmöglich ist und dass nach den angegebenen Classen immer noch welche übrig bleiben, die nicht direct in die eine oder andere hineingehören. Als einen Ro-

*) S. Uhland a. a. O. S. 63 ff.

man, der gewissermassen in alle einleitet, kann man den von Bertha mit dem grossen Fuss ansehen. Die Geschichte eines Weibes, das in seiner stillen und bewusstlosen Güte und Schöne verstossen und gemartert wird, aber immer sich gleich bleibt, ist das grosse hier durchgeführte Thema. Bald nach Pipins Tode mochte die Begebenheit der Bertha Volkssage werden und so auf die Dichter übergehen. Der früheste Französische Bearbeiter, dessen Namen wir wissen, Adenez le Roi oder Le Roi Adenez, Ministrel Heinrichs III, Herzogs von Flandern und Brabant, in der Mitte des dreizehnten Jh., dichtete einen Roman en Vers de Pepin et de Berthe sa femme. In der Vorrede dazu berichtet er, dass Bertha's Geschichte durch die früheren Jongleurs verfälscht worden sei und dass er, um der Sache auf den Grund zu kommen, sich nach der Abtei St. Denys begeben und hier auch die ächten Chroniken über diese Begebenheit durch den Mönch Nicolaus von Rheims erhalten habe. *)

An der Spitze von den Romanen der ersten Classe steht der Roman von den vier Haimonskindern. Der Kampf des Lehnsherrn mit den Vasallen ist hier die gewaltig treibende Seele aller Ver-

*) S. den Inhalt und die Literatur dieses Romans bei Schmidt: Ueber die ital. Heldenged. a. a. O. S. 1 — 42. Ein Hr. Paris hat im vorigen Jahr diesen Roman zu Paris herausgegeben; allein da ich ihn nur erst aus der Anzeige im Journal des Savans kenne, so bin ich nicht im Stande, bereits etwas Näheres darüber zu sagen. Ich bemerke also nur, dass in Anlage und Ausführung das Volksbuch vom Kaiser Octavianus nach den Angaben bei Schmidt sich im genauesten Zusammenhang mit Bertha's Geschichte befindet.

hältnisse. Auf jener Seite steht Karl eben so starr als auf dieser des Grafen Haimon tapferster Sohn, Reinhold. Wenn Reinhold gross ist, weil er keine von der Ungerechtigkeit seinen Freunden bereitete Schmach auf ihnen will haften lassen und sie mit der unvergleichlichen Kraft, die Gott ihm verliehen, von ihnen und sich abwehrt; wenn Haimon gross ist, weil er in Folge der Lehenspflicht und Treue gegen seinen Kaiser die eigenen heissgeliebten Söhne bekämpft und ins Elend stösst: so ist Karl wahrlich nicht weniger gross, weil er, durch Malegis Zauberei gefangen, wehrlos, im Bette, von seinen feindseligen Vasallen umringt, neben ihm auch Roland gefangen, nichts von Vertrag und Frieden wissen will und eben durch dies Vertrauen auf die ihm ertheilte unnahbare Würde Reinhold bewegt, ihn auf dem Zauberrosse Bayard ohne alle Bedingung frei zu den Seinen zu entlassen. Der Roman lös't zuletzt die Aufgabe, diese scheinbar nie zu vereinenden Kräfte zur Versöhnung zu bringen und Reinhold opfert auch sein Liebstes auf Erden, sein treues Ross Bayard, dem Befehle Karls auf. Der älteste namhaft gemachte Bearbeiter dieses Stoffs ist Hüon de Villeneuve, dessen Gedicht Regnaut de Montauban ungefähr in den Anfang des dreizehnten Jh. fällt; die weiteste Verbreitung erlangte der Roman als Volksbuch.*)

Hieran schliesst sich der Roman von dem Zauberer Maugis oder Malegis, auch Madelgis. Ist

*) S. Schmidt, Wiener Jahrb. a. a. O. S. 110 — 112. Die beste Analyse dieses Stoffs hat Görres in den Teutschen Volksbüchern, Heidelberg, 1807, S. 99 — 131 geliefert. In beiden Artikeln ist auch das Wichtigste der Literatur beigebracht.

Reinhold der Inbegriff aller Heldenkraft; so ist sein Vetter Malegis, Sohn des Beuves oder Buovo von Aigremont, Inbegriff aller Gelehrsamkeit; jener ernst und zornig, dieser neckisch und versteckt. Die Gelehrsamkeit aber ist in *Malegis* praktisch geworden und zeigt sich in fröhlicher Zauberei und in Herrschaft über die Höllengeister. Heiter und keck bewegt sich Malegis am gefährlichen Abhang und weiss die armen Teufel geschickt und kräftig zusammenzunehmen, ohne seinen natürlichen und höheren Pflichten für immer untreu zu werden. Vielmehr ist der Unterschied zwischen ihm und dem Mainzer Ganelon immer der zwischen einem ehrlichen Mann und einem Schurken. Der Charakter dieses Zauberers ist eine der seltsamsten und genialsten Erfindungen des Mittelalters, wo neben ächter Religiosität und dunklem Aberglauben sich der Scherz in unglaublicher Freiheit entfalten durfte. Die späteren Romantiker, besonders die Italienischen Dichter, haben diesen Charakter mit Vorliebe in ihre Gedichte aufgenommen und behandelt. — Uebrigens ist auch die Geschichte vom Vater dieses Schützers der Haimonskinder, vom Herzog Beuves, besonders in Italien als Buovo von Ancona Gegenstand der Poesie geworden. — Der Roman, der den Haimonskindern ganz parallel steht, ist der von Viane, dessen ältester Dichter sich Bertrans nennt und Kleriker war. Er handelt von dem Stammvater des Geschlechtes Garin von Monglaive, von dessen Söhnen Girart, Rainier u. s. w. und besonders von der Belagerung, welche Girart durch den Kaiser Karl in Viane, d. i. Vienne an der Rhone, erleidet, wobei Roland und Olivier, jener Karls, die-

ser Girarts Neffe, kämpfend den Bund schliessen, der bis an ihr Ende gedauert. Hier ist, wie in den Haimonskindern, ein Kampf des Königs mit dem Vasallen und Zurückstehn des ersteren gegen die letzteren; in beiden die Neigung Rolands zu dem Gegner, den er im Zweikampf zu bestehen hat; sein Verhältniss zu Olivier dasselbe, wie das zu Regnault; in beiden Trennung der Kämpfer durch eine Wolke; auch wird Karl, wie in den Haimonskindern, von den Belagerten gefangen und durch einen unterirdischen Gang in die Burg geführt. Und doch ist jede dieser Dichtungen voll eigenen, kräftigen Lebens. *)

Der nur prosaisch vorhandene Roman von Mabrian enthält in der Einleitung eine summarische

*) S. Uhland a. a. O. S. 68 — 75. Es scheint, als wenn der so belesene Schmidt Uhland's Abhandlung nicht gekannt habe, da ich sie nirgends bei ihm angeführt finde. Es ist aber wohl kein Zweifel, dass der Roman Guerin von Montglaive, den er a. a. O. S. 125 berührt, derselbe ist mit dem Roman von Viane. Es ist der prosaische Volksroman, wie alle romantischen Gedichte bei den Franzosen diese Form annahmen. Schmidt sagt: „So alt und vortrefflich dieser Roman ist, erkennt man doch darin eine Nachahmung der vier Haimonskinder. — Guerin weis't seine Söhne von seinem Hof, damit sie auch selbstständig und gross werden. Sie suchen jeder für sich ihr Heil, die beiden jüngsten, Girard und Regnier, am Hofe Karls; Milon in Pavia und der älteste, Arnaud, in Aquitanien. — Der Zauberer und Eremit Perdrigon ist Malegis, nur etwas ins Grobe verändert; er ist nicht verschmitzt, wie dieser, sondern derb und handfest. — Der Krieg zwischen dem Hause des Guerin und Karl, entsprungen aus einem anstössigen Vorfall mit der Kaiserin, welche ihrem Groll nach vielen Jahren Rache zu schaffen sucht, führt die Freundschaft zwischen Roland und Olivier, Regniers Sohn und Guerins Enkel herbei, eine Freundschaft, welche bei späteren Dichtern so berühmt geworden ist.“ u. s. w.

Aufzählung von Reinholds und Malegis Heldenthaten, so wie von ihrem Untergang durch Tücke; Reinhold fällt dem Verrath in Cöln, Malegis wird in Rom erst Cardinal, dann nach Leo's Tode Papst und endigt als ein Opfer der Mainzer. Von hier an beginnt erst der neue Roman, welcher gleichsam ein zweiter Aufguss des früheren scheint. Reinholds Sohn, Ivo, König von Jerusalem, und dessen Sohn Mabrian, sind die Helden; Karl wird zu bösen Handlungen verleitet, dafür bestraft u. s. w. Sonst hat diese zweite Hälfte des Buches viel allgemein Romanhaftes, ist jünger und von geringerem Werth, als die erste; namentlich sind Mabrians fabelhafte Reiseabenteuer blosse Wiederholungen aus anderen Romanen. Ganz spät erst im vierzehnten Jahrh. als Schluss ist La conquête du très-puissant Empire de Trebisonde et de la spacieuse Asie an die Haimonskinder von einem Verfasser angeknüpft, welcher den Geist des alten Werkes gar nicht erkannt hatte; er erzählt viel von den Heldenthaten der kriegerischen Schwester Reinholds, Bradamante, wovon die älteren Romane nichts wissen u. s. w.

Diese Romane von den Haimonskindern, von Malegis, von Garin von Monglaive, von Mabrian und der Eroberung von Trebisond können bei der Gleichheit der Personen und ihrer Verhältnisse zum Kaiser als ein zusammengehöriges Ganzes betrachtet werden. Den Hauptelementen nach knüpfen sich daran die als prosaische Volksromane so vielgelesenen Geschichten von Hüon, Doolin und Jourdain. Der prosaische Roman von Hüon, der auch in England einer grossen Popularität sich erfreuete, soll auch von einem Ge-

dicht des Hüon de Villeneuve ausgegangen sein. Man unterscheidet in diesem Buch sogleich zwei Bestandtheile. Das eine sind die Thaten und Abenteuer der Christlichen und heidnischen Ritter, Fürsten und Frauen; das andere sind die Einwirkungen und übernatürlichen Mittel des zauberischen Zwerges Oberon. Das Eigenthümliche der Composition liegt in dem Verhältniss zwischen jenen natürlichen und diesen feenhaften Wesen; die Beziehung Hüons auf den Kaiser für sich ist aber die nämliche, wie in den vorigen Romanen die der Vasallen zu ihrem Lehnsherrn. Der zweite Theil dieses Romanes geht aus dem Fränkischen Sagenkreis in den Bretonischen hinüber, allein auf willkürliche Weise durch ungehörige und selbst alberne Erfindungen; Hüons Reiseabenteuer sind eine Nachahmung von denen des Brandanus (s. oben S. 44); nach Oberons Tod erbt Hüon dessen Reich und Macht über die Feen, zu Artus grossem Verdruss, woraus beinah ein Krieg entsteht; endlich langweilige Kriegs- und Liebesgeschichten von Hüons Nachkommen. *)

In Doolin von Mainz finden wir dieselben charakteristischen Züge, wie im Hüon, wie in den Haimonskindern. Der Roman von Jourdain de Blaves, Sohn Girards von Blaves, und von den Mühen, die er zur Erwerbung der schönen Driabelle zu bestehen hatte, lässt Karl ganz eigensinnig, stolz und schwach erscheinen; er ist ein Spielball in den Hän-

*) Schmidt a. a. O. S. 118 — 123 hat diesem Roman grosse Aufmerksamkeit gewidmet und Andeutungen zu seiner Vergleicheng mit der Wielandschen Bearbeitung gegeben.

den seiner Verräther, ärger als in einem anderen Buch dieses Sagenkreises; die Grossthaten, Begebenheiten und Liebesabenteuer des Helden und seiner Nachkommen reihen sich genau an das Hergebrachte und oft Wiederholte.

In den übrigen Romanen des Karolingischen Kreises ist es nun weniger das Band der Lehnstreue, als der Kampf mit Ungläubigen und die Entfaltung der wunderbarsten Ereignisse, welche darin die Basis ausmachen. Eines der ursprünglichsten und schönsten Producte dieser Richtung ist das Gedicht von Fierabras, diesem furchtbaren Riesen, der den Christlichen Helden in Spanien erst so viel zu schaffen machte, hinterher aber ein ächter Christ wurde; der prosaische Volksroman erhielt eine sehr grosse Ausdehnung; Spanien, England, Deutschland eigneten sich diese Geschichte an, die namentlich Calderon in seiner Brücke von Mantible verewigte. *)

Eines der seltsamsten und baroksten Bücher ist der Roman von Oliviers Sohn Galien Rhetoré, eigentlich le Restoré. Die Naivetät, Treuherzigkeit und Ehrlichkeit des ganzen Tones ist unverkennbar; sonst müsste man glauben, dass die vielen uns anstössigen Wundergeschichten, Lügen und plumpen Wind-

*) Dieser Roman ist als Gedicht nicht im Nordfranzösischen, sondern im Südfranz. Dialekt vorhanden und 1830 von Bekker zu Berlin, 4to, zum erstenmal herausgegeben. — Von dem Roman Philomena werden wir erst bei der Provençalpoesie handeln, da er nur aus dem Localinteresse einer Verherrlichung der Abtei la Grasse entsprungen zu sein scheint, ohne auf tiefere Weise mit den übrigen Sagen zusammenzuhängen.

beuteleien mit boshafter Ironie ausgesonnen wären; allein gewiss hat ein in seiner Beschränktheit sich behaglich fühlender unbedeutender Franzose der Vorzeit all dies Zeug in gutem Glauben hingeschrieben. Karl wallfahrtet mit seinen zwölf Pärs incognito nach Jerusalem, wo ihre duch ein Wunder bewirkte Gleichstellung mit Christo und den Aposteln im Tempel höchst unpassend erscheint. Vortrefflich ist dann wieder der patriarchalische Hirtenkönig Hugo von Konstantinopel mit dem goldenen Pfluge und den unzähligen Heerden in seiner Einfachheit, Gastfreiheit und Friedlichkeit, ein Gegenbild zu Karl mit dessen kriegslustigen, hochfahrenden Rittern. Alle Vorstellungen übersteigen die tollen Aufschneidereien und Gasconaden des Kaisers und seiner zwölf Genossen; noch ärger aber ist, dass, als sie Ernst aus dem Spass machen sollen, der liebe Gott ihnen verkündigt, er wolle dies eine Mal ihnen zu Liebe ein Wunder thun, künftig aber möchten sie sich in Acht nehmen und nicht so dumm spassen. In den neueren Drucken ist zwar Vieles gemildert, indessen Manches noch stark genug, z. B. wo Karl die Sonne in ihrem Lauf anhält; Galiens Leben und Thaten sind übrigens ganz in der hergebrachten Ordnung. *)

Der Roman von Ogier von Dänemark ist gar nicht ohne wirklich historischen Anhalt. Seine poetische Genealogie aber ist folgende: Doolin, Sohn Guido's des Einsiedlers, Grafen von Mainz, hatte von seiner Gemahlin Flandrina acht Kinder; eines derselben war Geoffroy, König von Dänemark und dieser

*) S. Schmidt a. a. O. S. 124 — 125.

wurde Ogiers Vater. Als geborener Däne und Erbe Dänemarks erhielt Ogier, Pär und Ritter an Karls Hof, den Beinamen der Däne. Seine Beschützerin und Geliebte, die Fee Morgane, gebar ihm den Meurvin, von wo der Uebergang zur romanhaften Genealogie Gottfrids von Bouillon ist. Geschichtlich gibt es zwei Ogiers; der eine Ogerius Carmentriacensis, der andere Ogerius Danus oder Dacus, der nach der Besiegung des Desiderius, zu dem er sich mit den enterbten Söhnen Karlomans geflüchtet hatte, von Karl zu einem seiner Heerführer gemacht wurde. Am Ende seines kriegerischen Lebens zog er sich in das Benedictinerkloster St. Faron zu Meaux zurück, in dessen Kirche noch sein Grabmal ist. Es gibt von diesem Stoff zwei altfranzösische noch nicht näher bekannte Gedichte und das Volksbuch. Der erste Theil desselben ist ganz im Charakter der Haimonskinder und des Hüon. Das Verhältniss, woraus die Verwicklungen und Entwicklungen hervorgehen, springt noch deutlicher in die Augen, da Ogier eigentlich als Geissel für seinen Vater, einen ungehorsamen Lehnsmann, an Karls Hofe sich befindet. Vortrefflich gezeichnet ist die ehrenwerthe Ritterlichkeit des Saracenen Caraheu als Gegensatz zur feigen Niederträchtigkeit des kaiserlichen Prinzen Charlot, so dass Caraheus Uebergang vom Muhamedanismus zum Christenthum als Bedingung und Belohnung solcher Denkungsart im Geist das Buch gut angelegt und durchgeführt und nicht blos, wie sonst häufig in den Ritterbüchern, als eine nichtsbedeutende Zuthat erscheint. Aber der zweite Theil, wo Ogier in Morganas heiteres Feenreich Avallon versetzt wird und wo dem

Helden zweihundert Jahre wie ein Tag in ziemlich sinnlichen Freuden hinschwinden, bis er durch einen Zauberring verjüngt als Wiederhersteller Karolingischer Institutionen und Gesinnungen an den Hof der Capetinger nach Frankreich zurückkehrt, ist ein fremdartiger und durchaus nicht glücklicher Nachtrag.

Der Roman von Ogiers Sohn, Meurvin, ist nichts als eine Nachahmung der Dichtung von Ogier. Obgleich ein Feenkind, ist er doch nicht besonders ausgestattet; er muss sich von früh an im Heidenthum aus niedrigem Stande allmälig emporarbeiten, weiss nicht, dass er getauft ist und hat mit vielen Rittern der vorigen Romane zu kämpfen u. s. w. — Gerard d'Euphrate ist aus demselben Geschlecht, der dritte Sohn des alten Doolin von Mainz.

Diese Romane, Fierabras, Galien Rhetoré, Ogier, Meurvin und Gerard, können wieder als eine für sich zusammengehörige Masse angesehen werden. Als ein ähnlicher Versuch, wie das bekannte Italienische Volksbuch I Reali di Francia, nämlich die Begebenheiten Karls des Gr. in ein Ganzes zu bringen, ist der in Alexandrinern gedichtete Roman des Girart d'Amiens, in drei Büchern, anzusehen. Das erste erzählt die Verfolgungen, welche Karl durch die Bastarde der dem Pipin statt der ächten Bertha untergeschobenen Dienerin in seiner Kindheit erfährt, wie ihn einige der Fränkischen Edlen nach Spanien flüchten, wo er unerkannt im Dienste eines Saracenischen Königs die ersten jugendlichen Heldenthaten übt, die Tochter desselben, Galiena, liebt und nach Wiedereroberung seines väterlichen Erbes sich mit ihr ver-

mählt. Das zweite Buch begreift die Sächsischen und Slavischen Kriege; das dritte und letzte die späteren Kriege in Spanien und den Untergang der Helden, übereinstimmend mit Turpinus. Nur stellenweise hat dieser Roman episches Leben; das zweite Buch enthält eine schöne Episode aus Rolands Kindheit. — Auch einige der gedruckten Volksromane haben diese encyklische Tendenz. *)

Die berühmte Geschichte von der unschuldigen und doch so leidenschaftlichen Liebe des Flos und der Blancflos, den Eltern der Bertha, Pipins Gemahlin, mag diesen Kreis beschliessen, den wir mit Bertha begonnen. Dieser so viel bearbeitete Roman, der innerhalb seiner einfachen Motive einen so überraschenden Reichthum entfaltet, der den Krieg gegen die Ungläubigen und alle Feudalbeziehungen nur leise berührt und ganz der Feier der Liebe sich hingibt, steht eigentlich ganz in sich abgeschlossen da und hat eben durch diese ihm unmittelbar inwohnende Selbstständigkeit ein so langes und vielverzweigtes Leben fortführen können. Der genealogische Zusammenhang mit Karl dem Grossen ist wirklich zu äusserlich und zufällig, als dass ein Gewicht darauf gelegt werden könnte. Franzosen, Spanier, Italiener und Deutsche haben diese anmuthige Sage gleichsehr geliebt. — So gibt es denn noch manche Romane, die mit dem Karolingischen Cyklus in einem lockeren Verbande stehen, wie der von Margaretha, Gräfin von Wiedemont und Herzogin zu Lothringen im funfzehnten Jh. verfasste Roman von den beiden Freunden Lother

*) S. Uhland a. a. O. S. 65 — 67.

und Maller, worin zwar Karl und sein Sohn Ludwig ganz in dem uns bekannten Charakter auftreten, der Hauptaccent aber auf die Kriege der Heiden gegen das Christliche Kaiserthum zu Konstantinopel gelegt wird, wie das damalige Interesse dies forderte. Die schlagende Wahrheit der Sprache und des Styles ist ausgezeichnet. — Ebenfalls eine Geschichte treuer Freundschaft ist der Roman von Milles und Amys, d. i. Miles und Amicus. Beide in den mannigfachsten Verhältnissen vielgeprüfte Freunde, von denen Milles oder Amelius sogar seine zwei Söhne tödtete und durch deren Blut den Freund vom Aussatz heilte, wurden von Ogier erschlagen, als sie nach Compostella in Gallicien zum heiligen Jacobus wallfahrteten. Die Franzosen erweiterten die rührende Geschichte noch durch die Einführung eines treuen Affen, dessen Liebe die Französischen Bearbeiter der Sage endlich mehr als die menschliche interessirt zu haben scheint. — Als ein ebenfalls isolirt stehendes und doch zunächst noch in den Fränkischen Sagenkreis eingreifendes Gedicht ist das von Wilhelm von Orange oder dem Heiligen anzusehen. Guillaume de Bapaume schrieb diesen Roman in zehnsylbigen Versen im zwölften Jahrh. Wilhelm, mit dem Beinamen au court-nez, weil ihm im Gefecht ein Theil der Nase abgehauen war, war der Sohn Aimeri's, des ersten Vicegrafen von der Normandie, und Ermengards, der Schwester des Bonifacius, Königs von Pavia. Seine Brüder helfen ihm in seinen Unternehmungen; seine Schwester Blancheflur heirathet Ludwig den Guten; er erobert die Stadt Orange und findet unter den Gefangenen eine Sarace-

nische Prinzessin, Orable. Er lässt sie taufen, heirathet sie und verwandelt ihren Namen in Guibor. Ihr Bruder Rainier lässt sich ebenfalls taufen und wird einer der wackersten Kämpfer gegen die Heiden. Ermüdet von Schlachten und Siegen kehrt Wilhelm in sein Land zurück und findet seine Gattin todt. Von Schmerz zerknirscht, will er sich der Welt entziehen und sein Leben Gott allein widmen. Er geht deshalb in das von ihm gegründete Kloster von Gallone im Sprengel von Lodève und wird hier Benedictinermönch. Nach seinem Tode nahm das Kloster seinen Namen an. *)

*) S. Roquefort a. a. O. S. 163 u. 164. Nach der Table alphabétique am Schluss seines Glossariums hat dieser Roman (den er hier aber dem Adenez zuschreibt) folgende Theile: 1) Le Couronnement du Roi Looys; 2) le Charroy de Nismes; 3) les Enfances Vivien; 4) le Moniage de Renouart (Rainier); 5) le Moniage de Guillaume au court nez. In seiner Schrift de l'état u. s. w. S. 138 — 140 gibt Roquefort über die beiden Hauptdichter des Fränkischen Sagenkreises folgende Notiz: Adenez oder Adans, der König zugenamt, weil er in einem poetischen Wettstreit die Krone empfangen hatte, war zuerst am Hofe des Herzogs Heinrichs III von Brabant. Nach dessen Tod ging er nach Frankreich, um die Chroniken der Abtei St. Denys zu benutzen, die ihm durch die Mönche Savari und Nicolaus von Reims mitgetheilt wurden. Seinen Roman Cléomades unternahm er auf Befehl Maria's von Brabant und Blanca's von Bretagne oder von Frankreich. Er dichtete ausserdem les Enfances d'Ogier le Danois, Aymeri de Narbonne, Berthe et Pepin, welchen letzteren Roman Girardin von Amiens unter dem Titel Roman de Charlemagne fils de Berthe fortsetzte. — Hüon de Villeneuve, ebenfalls im dreizehnten Jh., verfasste die Romane von Regnauld de Montauban und von Garnier de Nanteuil, dessen Abzweigungen unter folgenden Titeln bekannt sind: Doon de Nanteuil, Aye oder Aice d'Avignon, Guyot de Nanteuil, Garnier de Nanteuil, Sohn des Vorigen; end-

Der Fränkische Sagenkreis hatte durch Karl als seinen Mittelpunct eine unerschütterliche Grundlage; der Normannische konnte eine solche Selbstständigkeit und universelle Bedeutung nicht erlangen, weil die Normannen erst mit dem zehnten Jahrhundert in den Umfang des Fränkischen Reiches eintraten. Der Pflege der Französischen Sprache nahmen sie sich mit Vorliebe an und wendeten ihr poetisches Talent auf eine chronikartige Darstellung ihrer Geschichte. Diese erweiterte sich zwar nicht zu einem besonderen epischen Cyklus, bildete aber doch eine Folge nationaler Kunden, welche vom Vater auf den Sohn fortschritten und auch innerlich durch einen eigenthümlich finstern Geist zusammenhingen. Hieher gehört die vortreffliche Reimchronik, welche Robert Wace oder Gasse, ein Canonicus in Caen, um 1160 unter dem Namen des Romanes von Rou (Raoul, d. i. Rollo) verfertigte. Sie besteht aus drei Theilen, deren erster die Geschichte Rollo's, Wilhelms und den Anfang der Regierung Richards in Alexandrinern; der zweite die Geschichte der Normannischen Herzoge bis unter Heinrich I; der dritte die Geschichte der Herkunft

lich Siperis de Vineaux und Doolin de Mayence; auch schreibt man ihm die Romane des Quatre fils Aimon, de Maugis d'Aigremont und de Beuves d'Aiguemont zu. — Die Notizen über die Handschriften der Pariser Biblioth. gibt Roquefort; die über die alten Drucke findet man bei Ebert; die über die Auszüge vom Grafen Tressan in der Bibliothèque bleue und anderen Schriften, besonders in den Mélanges tirées d'une grande bibliothèque, so wie über die mannigfachen Bearbeitungen dieser Stoffe in verschiedenen Sprachen am vollständigsten in den oft angeführten Aufsätzen von Schmidt, der in dieser vergleichendeu Manier zu verfahren liebte.

der Französischen Normänner und die früheren Heldenabenteuer von Hastings und Björn in kurzen achtsylbigen Reimen erzählt und auch den Bretonischen Sagenkreis von der Tafelrunde berührt. Sodann gehören hieher die beiden Volksromane von Robert dem Teufel und von dessen Sohn Richard ohne Furcht. Von jenem ist auch noch ein altes Gedicht in Alexandrinern übrig. Der finstere, gespenstische Charakter dieser Normännischen Dichtungen deutet bestimmt auf Nordische Abkunft. Verkehr mit dem bösen Geiste, nächtlicher Geisterspuk erscheinen darin bald als finsterer Ernst, bald als schauerlicher Scherz. Robert der Teufel, schon vor der Geburt verflucht, unter Sturm und Gewitter geboren, unter Frevel aufgewachsen, baut sich ein Haus im dunkeln Walde, wo er alle erdenkbaren Greuelthaten verübt, zuletzt aber vor sich selbst erschrickt und durch eine wunderbare Busse mit dem Himmel versöhnt wird. Richard Ohnefurcht reitet immer in der Nacht umher, sieht bei der Nacht so gut als am Tage, neckt die Geister und wird von ihnen geneckt, besteht gegen sie und durch ihre Hülfe die seltsamsten Abenteuer und erinnert an die Nordischen Geisterkämpfe. Dadurch, dass Richard in die Genossenschaft Karls des Grossen aufgenommen worden, verlieren sich die Normännischen Kunden gewissermassen in das Fränkische Epos, wie durch die Berührung der Tafelrunde in das Bretonische. *)

*) S. Uhland a. a. O. S. 107 — 109. Schmidt a. a. O. XXXI. S. 136 ff. Der Roman de Robert le Diable ist aus dem Englischen Volksbuch neuerdings in das Deutsche übersetzt: Altenglische Sagen und Mährchen, herausg. von

Im Fränkischen Epos offenbart sich das Princip der Feudalität und der Kirchlichkeit als das Element der Begebenheiten; im Normannischen tritt der mit einer fremden Macht gewaltig ringende Nordische Sinn hervor; im Bretonischen Sagenkreise ist das Bretonische, Kirchliche und Germanische zu unterscheiden. Das Bretonische Element ist die nationale Wurzel des ganzen Epos. Walther oder Gualter, ein gelehrter Archidiakonus zu Oxford, reiste in Frankreich zu Anfang des dreiz. Jh. In der Armorikanischen Bretagne verschaffte er sich eine alte im Niederbretonischen geschriebene Chronik: Brut y Brenhined oder Brutus von Bretagne. Diese theilte er in England einem gelehrten Walisischen Benedictiner mit, Geoffroy Arthur, der zuerst Archidiakonus von Monmouth, später Bischof von Asaph in Wales war. Auf die Bitte Roberts von Caen, Grafen von Crenly, Glocester und Thorigny, übersetzte er sie in das Lateiniscche und schuf mit dieser Arbeit die Quelle aller Romane von Artus und der Tafelrunde. *)

Thoms, übers. v. Spazier. Braunschweig. 1830. Erster Thl. 8.

*) Zur Erläuterung sei uns eine ausführliche Note gestattet. Geoffroy oder Galfred führte die Geschichte von dem Trojanischen Brutus, der nach England gekommen, bis 689 n. Chr., wo Cadwallader regierte. Nach eigenem Ermessen und nach der Combination der Umstände fügte er derselben die Chronologie nach Eusebius und um die Römerzeit das sonst Bekannte hinzu. Da wir von der Gallischen Stammsage als solcher nichts erhalten haben, so müssen wir hier die Bretonische als das Hauptprincip festhalten; von dieser aber haben sich die meisten Kunden in Wales erhalten. Die ältesten Denkmale der Walisischen Bardenpoesie sind vollständig gesammelt in folgendem Werk: The Myvyrian ar-

Allein nicht so ist dies zu denken, als wenn die Dichter einzig aus diesem Werk den Stoff entnommen hätten, sondern, wie es selbst aus der lebendigen Volkssage hervorgegangen war, so musste auch ihnen sich dieselbe oft genug als unmittelbar anregendes Princip darbieten und Galfreds Historia Regum

chaeology of Wales, collected out of ancient manuscripts, London 1801—1807, 3 Bde. gr. 8. Der Text ist durchaus Walisch ohne Uebersetzung. Der erste Band enthält 127 Gedichte der ältesten Barden vom fünften bis zehnten Jh., sodann eine Menge Lieder von Barden des zwölften bis vierzehnten Jh., in welchem der Walische Staat durch Eduard I von England unterdrückt wurde und die ältere Volksdichtung aufhörte. Der zweite Band von der Volksgeschichte von Wales enthält: 1) y Triodd ynis Prydain, die Triaden des Eilands Britannien; 2) Bonedd saint ynis Prydain, Stammbaum der Heiligen von Britannien; 3) Brut y Breninodd ynis Prydain, Geschichte der Könige von Bretannien, sammt dem Walischen Text des Galfred von Monmouth; 4) Brut y Tywysogion, Geschichte der Fürsten; 5) Brut y Saeson, Geschichte der Sachsen. Der dritte Band von der Volksweisheit von Wales besteht: 1) aus den Sprüchen Catoc oder Catwy des Weisen aus dem 6. Jh.; 2) aus den Lehren des Geraint Vardd-Glâs aus dem zehnten; 3) aus Regeln der Dichtkunst; 4) aus Sprichwörtern; 5) aus den Gesetzen des Dyvnwal Moelmud, 400 v. Chr.; 6) aus jenen des Hywel Dda 940 n. Chr.; 7) aus Musiklehre und 8) alten Wälschen Musikstücken. — Die Walisischen Barden hatten 24 Versmaasse, den vollkommenen Reim und den Stabreim oder die Alliteration. Eigenthümlich war ihnen die Behandlung jedes Stoffs nach Triaden, d. h. nach einer dreifachen Theilung. — Eine andere Art Walischer Ueberlieferung sind die Mabinogion (Sing. Mabinogi), Kindermährchen, Kinderergötzungen, Erzählungen für den Unterricht der Jugend in der Mythologie der Barden. — Durch jene Sammlung haben wir also die unmittelbare Quelle selbst erhalten, welche Galfred benutzte. S. Mone Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa, 1823. Thl. 2. S. 427 ff.

Britanniae war nur der äussere Anhaltpunct in derselben Art, wie wir in dem Fränkischen Sagenkreise die Lateinische Chronik des Turpinus kennen gelernt haben. In diesem Aggregat wunderbarer Geschichten der Vorzeit erblicken wir nun schon die Keime von Uter, seinem Sohn Artus, von den herrlichen Pfingstfesten zu Glamorgant, von dem Zauberer Merlin, von dem Verräther Mordred, im Kampf mit welchem Artus getödtet wurde, und namentlich auch von vielen historischen Stücken der altenglischen Bühne, z. B. Lokrin, Ferrex und Porrex, König Lear u. a. Als die Normannischen Fürsten in Englands ruhigem Besitz waren, entwickelten sich die einzelnen Romane von Artus und seinen Helden und gingen, wie die vom Karolingischen und Normannischen Kreise, erst später aus der metrischen Form in die prosaische des Volksromanes über. Die erste poetische Bearbeitung des Galfredschen Werkes war der Brut des Meisters Wistace (Eustache) um 1155, der seinem Vorbild in allen Wendungen folgte und die Begebenheiten in einem leichten, raschen, beweglichen Versmaass naiv, eilig und wie im Fluge erzählte.

Das andere Princip, was mit diesem ursprünglich nationalen Element in Verbindung trat, war das Christenthum. Das höchste Mysterium des Christlichen Cultus, das Sacrament des Abendmahles, wurde auf eine mystische Weise der heiteren im Genuss des Waffenruhmes und der Liebe sich befriedigenden Geselligkeit am Hofe des Königs Artus entgegengesetzt. Nach einer alten Tradition war bei der Einsetzung des Abendmahles ein Demantgefäss gebraucht worden und in dem nämlichen fing der bekannte Jo-

seph von Arimathia das Blut auf, welches durch den Lanzenstich des Longinus der Seite Christi entströmte. Daher wurde die Schüssel selbst mit Rücksicht auf die königliche Würde Christi Sanguis regalis, Sang real, Sang royal, Sainct Graal, San Gréal genannt. Der ursprüngliche Hüter dieses Kleinodes war Joseph selbst und ein altes von der Kirche als apokryphisch ausgestossenes Evangelium des Nikodemus erzählt bereits die wunderbare Rettung, welche Joseph durch jene Reliquie im Gefängniss erfuhr. Er sollte hierauf mit Maria Magdalena von seiner Heimath nach Frankreich und von hier nach Spanien und England zur Ausbreitung des Christenthums sich begeben haben. Dies war ein so allgemeiner Glaube der Kirche, dass Englische Gesandte bei mehren Concilien, dem Pisaner, Costnitzer, Baseler, sich darauf beriefen und den Franzosen gegenüber behaupteten, dass Joseph früher in England gepredigt habe, als ihr heiliger Dionysius nach Frankreich gekommen sei. Vom heiligen Gral, so wie von manchen berühmten Helden des Bretonischen Kreises, Tristan, Lancelot u. a., erwähnt nun Galfreds Sammlung noch nichts, was aber nicht zu dem Schluss berechtigen kann, als wenn zur Zeit, wo er schrieb, $11\frac{28}{38}$, diese Momente noch nicht in der Volkssage vorhanden gewesen wären.

Das Germanische Princip dieses Cyklus liegt in der Sitte. Der Dienst der Frauen, die Treue gegen den König, die Entfaltung des ritterlichen Sinnes in Kampfspielen, kühnen Abenteuern und glänzenden Festlichkeiten, alle diese Züge treten hier stärker als in anderen Epen des Mittelalters hervor. Aber durch

die *Mischung* so verschiedener Elemente, durch die Verpflanzung localer Sagen, durch die ideale Tendenz des Christlichen Mythus, durch den Gegensatz altceltischen Glaubens und wahrscheinlich manichäischer Dogmen aus dem nördlichen Spanien und dem südlichen Frankreich, ist eine so weitschichtige Bodenlosigkeit der Dichtungen entstanden, dass nur das Band des *phantastisch* blühenden Lebens als das ihnen allen Gemeinsame angesehen werden kann. Die Doppelrichtung des Epischen nach Innen und Aussen ist hier zwar auch gegeben, allein nicht mit solcher Bestimmtheit, wie im Fränkischen Epos. *Artus* nämlich mit seinen Verwandten und mit den ihm dienenden Rittern bildet die heimathliche Seite der Sage; seine Gemalin Ginevra, sein Neffe Gawain, der Seneschal Kay, die Helden Tristan, Lancelot, Erek, Iwain, der Zauberer Merlin, ruhen auf diesem Boden. Der *Gral* mit seinen Hütern, mit seiner Wanderung von Palästina nach Spanien und von hier zurück nach dem fernsten Orient, nach Indien, bildet die andere in die Weite der ganzen Welt ausstrebende Seite; Titurel, Perceval und Lohengrin sind die Heroen dieser Richtung. Das, was diese beiden Extreme mit einander verknüpft, ist der Auszug von den Rittern des Artus, um den Gral, von dem sie Kunde empfangen haben, aufzusuchen. Nicht eine wesentliche innere Einheit, sondern mehr der Reiz des Wunderbaren überhaupt, stellte also die Tafelrunde und die Massenie des Grales zusammen und der Gral wurde von späteren Dichtern oft ohne alle Ahnung seiner Bedeutung mit den Schicksalen der Ritter verwebt.

In der ersten Richtung des Bretonischen Epos machte die Geschichte des Artus den äusseren Rahmen aus, in welchen die Erzählungen von den Thaten seiner Helden eingefasst wurden. Der Zauberer Merlin, ein Mittelding zwischen Engel und Teufel, dessen Vater ein Dämou, dessen Mutter aber rein und unbefleckt sich erhalten, sollte eigentlich nach der Absicht der Hölle das Werk der Erlösung vernichten, widmete aber seine Weisheit dem jungen Artus, der von armen Leuten, ohne seine Eltern zu kennen, auferzogen wurde. Durch seine Mitwirkung ward er als König von Britannien anerkannt und führte viele glückliche Kriege, bis er mit seinen Rittern in der furchtbaren Schlacht gegen Mordred umkam. Auf Rath und Antrieb Merlins hatte des Artus Vater, Uter, zu Carduel (Carlisle) die Tafelrunde gestiftet, um die würdigsten Ritter der Welt um sich zu versammeln. Hohe Geburt, Stärke, Thätigkeit, Einsicht, Tapferkeit, Treue gegen den Fürsten, waren unerlassliche Bedingungen zur Aufnahme. Ein Eid verpflichtete sie zu gegenseitigem Beistand; die gewagtesten Abenteuer mussten sie, wenn es Noth that, allein bestehen, als Mönche und Einsiedler leben können und wollen, aber auch bei dem ersten Ruf zu den Waffen sich stellen. Vollendet war diese Tafelrunde erst, wenn der geboren war, der alle Wunder des Grals erfüllte; für diesen erwarteten Helden blieb immer ein Platz leer; ein vornehmer Ritter wagte es einst, ihn bei einem Hoflager unberufen einzunehmen: sogleich öffnete sich unter ihm die Erde und verschlang ihn. Der Roman von Merlin hat nun ausser dem Verhältniss desselben zu Artus vorzüglich seine

Liebe zur jungen Viviane zum Inhalt, die er selbst in der Magie unterrichtete und die ihn endlich, um ihn nie zu verlieren, im Walde von Broceliande bei Quintin in der Niederbretagne durch unauflöslichen Zauber in eine Höhle verschloss. Auch des Artus Schwester, Morgain oder Morgane, die Geliebte des Ritters Guiomar, war seine Schülerin.

Dem Artus nebengesellt ist seine schöne Ginevra, deren Liebe zu dem Ritter Lancelot die Veranlassung zu dem Romane gegeben hat, der unter allen aus dem Bretonischen Sagenkreise am meisten populär gewesen zu sein scheint. Gautier Map dichtete zuerst im Französischen den Roman von Lancelot du Lac; hierauf unter dem Titel Histoire du Chevalier à la Charette Chrestien de Troyes um 1190, nach dessen Tode das Werk von Geoffroy de Ligny fortgesetzt wurde; seine Verbreitung als prosaischer Roman war sehr gross und seine ursprüngliche Anlage nicht auf lockende Schilderung wollüstiger Scenen, weshalb Dante und Petrarca ihn angreifen, vielmehr auf Darstellung der traurigen Folgen einer bis in das Unendliche gesteigerten Liebe gemacht. Lancelot, der Zögling eben jener unbesonnenen Viviane, welche von Merlin die Zauberkünste erlernt hatte, aber sie so verderblich für sich und für ihn anwandte, befindet sich in den besten Jahren der Kraft des männlichen Alters in der Gewalt der tyrannischen Leidenschaft. Der Ehebruch mit der Königin, bald wirklich, bald beabsichtigt, schleppt ihn in der Sünde umher und nach der Sünde ist keine Freude. Aber dieser Ehebruch ist auch dadurch Verbrechen, dass er mit der Frau seines Königs begangen wird

und im Verbrechen ist keine Ruhe, sondern Angst und Sorge. Mehr als einmal fällt er daher dem Wahnsinn als Beute anheim und erhält einen Erben nur durch den plumpen Betrug der Tochter des Königs Perles, die sich für Ginevra ihm zu verkaufen weiss. Nach dem Tod ihres Gatten zieht sich die bereuende Königin in ein Kloster zurück und Lancelot wird zur Busse seiner Missethaten Einsiedler. Uebrigens findet sich in diesem Roman alles Erhabene und Zarte, was die zum Höchsten gesteigerte persönliche Liebe haben kann. Allein gerade durch diese Grossartigkeit der Gesinnung konnte der Roman dem Haufen gefährlich werden; die wenigsten verstanden den Plan des Ganzen und die meisten hielten sich an die hinreissenden Gemälde vom Süssen der persönlichen Liebe; auch hoben spätere Bearbeiter, der Neigung der Menge zu schmeicheln, das Angenehme mehr als das aus ihm entspringende bittere Elend hervor, aus welchem Umstand jene angeführten verdammenden Urtheile erklärbar sind.

Dem Roman von Lancelot steht der von Tristan parallel; auch an Berühmtheit und weiter Verbreitung steht er ihm nicht nach, ja vielleicht übertrifft er ihn darin. Ursprünglich aus altbretonischen Sagen entstammend, ward er von Luces, Herr des Schlosses von Gast bei Salisbury, theils in Prosa, theils in Reimen bearbeitet, und Chrestien von Troyes behandelte ihn gleich darauf ganz poetisch. Der Inhalt ist die verbrecherische Liebe des Tristan zur Isalde (Ysot, Isold), der Gattin seines Oheim Marke von Cornwallis. Aber diese Liebe ist durch einen Zaubertrank bewirkt, den die Liebenden zufällig genossen,

und insofern wenigstens entschuldigt. Beide vermögen nicht, wie Lancelot und Ginevra, über ihre Leidenschaft sich zu erheben und sterben in der Gewalt ihrer Fesseln. Selbst ihr Tod wird durch die Leidenschaft herbeigeführt. Aber die Entwicklung dieses unselig-seligen Verhältnisses ist mit dem höchsten Reiz der Poesie ausgestattet und die einschmeichelnde Schilderung der süssesten Liebe mit den Flecken und sittlichen Gefahren derselben auf tiefsinnige Weise contrastirt. — Ein Roman, der vielleicht erst aus der Kenntniss des Lancelot und Tristan hervorging, ist der von Meliadus von Leonnoys durch Rusticien de Pise. Meliadus heirathete die Schwester des Königs Marke, Elisabeth, die ihm den Tristan gebar; das Verhältniss des Helden zur Königin von Schottland scheint eine Nachahmung von dem des Lancelot zur Gemalin des Artus; Kämpfe füllen einen grossen Theil des Romanes. — Eine sehr späte, entschieden künstliche Nachbildung dieser früheren Werke ist der Roman von Ysaie le Triste, dem Sohne Tristans. Tristan und Lancelot erscheinen dem Verfasser als hochliegende Ideale des Heldencharakters; die Feen sind nicht mehr zauberreiche Naturwesen, sondern personificirte allegorische Tugenden, wie la fée vigoureuse, la fée courageuse, sincère u. s. w. Vom Gral ist gar nicht die Rede; das Christenthum wird wohl als ein des Kampfes würdiger Gegenstand angesehen, aber nur durch Ermordung vieler tausend Saracenen oder deren Taufe verherrlicht. Mangel an Zartheit in der Denkungsart der Personen ist charakteristisch.

Ebenfalls ganz den inneren Bezügen des Arturischen Cyklus angehörig, aber von grossem Interesse der Handlung und von ihrem ersten Dichter Chrestien de Troyes vortrefflich ausgeführt, sind die Romane von Erek und Enide und von Iwain, dem Ritter mit dem Löwen. — Eine Menge kleiner Epen sind nur als isolirte Scenen aus dem grossen Umfang der bisher genannten Romane anzusehen, wie die anderswo öfter eingeflochtenen oder erwähnten Geschichten von Gyron le Courtois, von dem Chevalier à l'épée, von dem Maulthier ohne Zaum, von dem Mantel, der durch seine Verkürzung die Untreue der Damen verräth, von den Brüdern Gauwain, Agravain u. s. f. — Namentlich sind die Romane von Cleriadus, von Giglan und von dem kleinen Artus, der ein Nachkomme Tristans sein soll, rein fingirte Erzählungen, die nicht einmal episodisch aus grösseren Kreisen ausgesondert, vielmehr nur durch die dürre Versicherung des Dichters von einem genealogischen Zusammenhang an sie angeschlossen sind; Liebe, Ueberwindung der Hindernisse, glückliche Vermählung der Liebenden, weitläufige Schilderungen von Festen und Turnieren, machen den Inhalt aus ohne alle sagenhafte Begründung. — Als ein Versuch, die Schicksale und Thaten des Artus, wie der Ritter der Tafelrunde von der Geburt bis zum Tode darzustellen, muss das grosse prosaische Werk genannt werden: Le Roman du Roi Artus et des Compagnons de la Table Ronde; besonders ist ausführlich die Schlacht geschildert, in welcher der König mit seinen Helden den Untergang findet.

Die andere Richtung des Bretonischen Sagenkreises bewegt sich um den Gral und hat an demsel-

ben ein durchaus ideales Princip, wenn es auch in der concreten Form der heiligen Schüssel erscheint, denn Gott hat an dieselbe für diejenigen, welche sie schützen, die grössten himmlischen Segnungen geknüpft, weshalb die Ritter des Artus, welche die höchste Stufe der Würdigkeit erklimmen wollen, diese Verbindung suchen und in die Massenie d. i. dienende Verbrüderung des Grales aufgenommen zu werden trachten. Allein nur in den Romanen vom Gral selbst, von Perceval und von Lohengrin tritt die mysteriöse Heiligkeit des Gralcultus in voller Bedeutung hervor; in den übrigen ist sie mehr ein wohlgemeinter Schmuck, während die wahrhaften Interessen der Handlung ganz in der Particularität der Charaktere, Neigungen und Leidenschaften basirt sind. Der Stamm der ersteren Dichtung ist Orientalisch und empfing seine weitere Ausbildung in Spanien; der Stamm der Sage von Perceval ist Gallisch und in Anjou zu Hause; der von Lohengrin Belgisch. Natürlich sind diese Elemente vielfach unter einander gemischt. Jener schon genannte Luces de Gast war der erste, der den vollständigen Roman vom heiligen Gral im Französischen bearbeitete; ihm folgte Chrestien de Troyes; sodann die einander verwandten Robert und Helis von Borron. Der aus diesen Formationen hervorgehende Volksroman erklärt zu Anfang, der Verfasser sei ein Priester, der 717 durch göttliche Eingebung das Werk zu schreiben veranlasst worden. Er beginnt mit den Nachrichten vom Begräbniss des Heilandes und dem, was Joseph von Arimathia dabei geleistet, nach dem Evangelium des Nikodemus. Zwei und vierzig Jahre sitzt Joseph in einem dunkeln Ker-

ker, wo er auf Befehl des Kaiphas verhungern soll. Ihn nährt und stärkt geistlich und leiblich allein der Gral, bis er in der Eroberung Jerusalems durch Titus befreiet und mit apostolischem Auftrag zu den Heiden gesendet wird, wobei ihm täglich das Heiligthum ein Mal zu enthüllen erlaubt ist; auch sein Sohn, der Bischof Joseph, durfte es berühren, kein anderer; in der Folge bekam er jedoch noch einen Sohn Galaad, der zur Fortpflanzung seines Geschlechtes bestimmt war. Joseph der Bischof errichtete eine Tafel des Gral mit einem leeren Platz, welcher einem gleichnamigen Nachkommen des Galaad aufbewahrt blieb. Dieser zweite Galaad war der Sohn Lancelots. Auch Artus hatte eine runde Tafel errichtet, aber ihr fehlte der Gral, in dessen Besitz zu seiner Zeit Anfortas war, der König Pecheur mit dem Doppelsinn des Sünders und Fischers, weil er in seinem durch einen Fehltritt zugezogenen Leiden sich die Zeit mit Angeln vertrieb. Lancelot, Galaad, insbesondere aber der edle Gawain ringen nach dem erhabenen Kleinod, allein nur Perceval erlangt es. Die Geschichte Percevals ist die Krone dieser Sphäre. Das metrische, ausgezeichnete Gedicht wurde von Chrestien de Troyes angefangen, von Gautier de Donet und sodann von Manessier zu Anfang des dreiz. Jh. beendet. Wir unterscheiden in diesem tiefsten aller Ritterromane zwei grosse Massen, die Thaten und Begebenheiten des Perceval und die des Gawain. Der vortreffliche Gawain erreicht durch Tugenden und vollendete Ritterbildung die höchste Stufe der Vollkommenheit, welche dem auf Thätigkeit gerichteten Sinne zu erreichen möglich ist. Des Lebens Last und

Schmerz gewinnt er dabei im höchsten Maass zur reichen Erfahrung; dem Gral kommt er nahe und doch bleibt er ihm fern. Im Perceval dagegen sucht der Dichter das Ideal eines von Oben erwählten und gerüsteten Helden und Begeisterten darzustellen. Die allmälige Entwicklung und Steigerung der Tugenden und Kräfte Percevals verdient die höchste Bewunderung: Kind, Knabe, Jüngling, Mann, bewegt sich Perceval in den verschiedensten Verhältnissen; überall beginnt er mit bewusstlosem Trieb und Ueben des Rechten, Guten und Schönen und muss sich hindurch arbeiten bis zum klaren Bewusstsein desselben in der Sphäre, worin er eben ist. Nie aber wird ihm darin Ruhe gegönnt, sondern sobald er etwas erreicht, muss er auch weiter in ein anderes Gebiet. Als er den erforderlichen Grad der Vollendung erreicht hat, wird er der fortwährenden Anschauung des Grales gewürdigt. Der alte König Pecheur fühlt sich von seinen Wunden genesen und geht bald heim zur Ruhe. Jetzt wird Perceval Erbe der blutigen Lanze und des Grales; Artus und seine Ritter sind eine Zeitlang Augenzeugen aller Wunder und Gnadenerweisungen des endlich errungenen Kleinodes, worauf sie sich nach Carduel zurückbegeben, Perceval aber sein an Thaten und Prüfungen überreiches Leben in einer Einsiedelei beschliesst, einzig mit dem Cultus des Grales beschäftigt. — Die Geschichte Lohengrins (Garin-le-Loherain, le Lorrain) soll zuerst von Hugo Metellus, regulärem Canonicus zu St. Leon von Toul, um 1150, dann von Jehan de Flagy bearbeitet sein. Die Geschichte von den Kriegen Karl Martells und Pipins gegen die Saracenen und andere ungläubige Völker

macht den grössten Theil des äusseren Stoffes aus; aber das Innere der Sage drehet sich darum, dass Lohengrin von der Hüterschaft des Grales entlassen wird, um einer unrechtlich bedrängten Herzogin von Brabant beizustehen; ein Schwan zieht das Schiff, mit welchem er landet und wieder scheidet; hiervon heisst er auch der Schwanenritter. — Wie das Gedicht vom Chevalier au cygne, was unter anderem die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon weitläufig schildert, hiermit eigentlich zusammenhängt, wissen wir nicht zu sagen. Als Anfänger dieses Romans wird Renax, als Vollender Gandor von Douay genannt, der auch noch andere Romane verfasste.

Als ein Versuch, auf cyklische Weise, wie wir es bereits bei dem Fränkischen Epos gesehen haben, alle Elemente der eben in lockeren Umrissen vorgeführten Welt zusammenzuschliessen, muss der Roman Perceforest angesehen werden, der auch den Namen: Les anciennes Croniques d'Angleterre führt und aus welchem auch eine Episode: Histoire du Chevalier aux armes dorées et de la pucelle coeur d'acier als ein besonderer Roman in Umlauf gekommen ist. Diese so berühmte Dichtung schildert den Sieg der Cultur über die natürliche Wildheit des Menschen und den Sieg des wahren Glaubens über das Heidenthum. Der Plan ist grossartig angelegt; manche einzelne Anlagen sind aus den bisher genannten Romanen entlehnt, aber durch das Streben, den bestimmten Gedanken der physischen und religiösen Civilisation allseitig durchzuführen, ist alles Historische und Sagenhafte verschwemmt und nur das Allegorische als das Lebendige übrig geblieben. Die Neigung des unbekannten

Verfassers zur Belehrung gibt sich besonders in der weitläufigen und sehr sorgfältigen Entwicklung aller ritterlichen Institutionen kund, weshalb der Perceforest von Kennern dieses Fachs vorzüglich geschätzt und benutzt wird. Uebrigens bemühet sich der Dichter, seine Fabel aus der alten Griechischen Zeit in die Christliche hinüberzuführen und mit ihrem Ende an die Helden des Grales und der Tafelrunde anzuknüpfen. *)

*) Dies wäre in der Kürze das Wesentliche, was wir von diesem Kreise aufzustellen wüssten; wir sind darin, mit Hinzuziehung Roqueforts und der betreffenden Deutschen Gedichte, besonders Schmidt a. a. O. Bd, XXIX gefolgt, weil sich derselbe am meisten auf eine Charakteristik der Romane eingelassen und die falschen Angaben in Tressans Bibliothek und in den Mélanges tirés d'une grande bibliothèque vermieden hat. Roquefort gibt ohne alle innere Ordnung fast nur Namen, so schätzbar übrigens seine Notizen wegen Nachweisung der Handschriften sind; dass weder er noch Schmidt des Titurel erwähnen, der nach den Deutschen Gedichten, die dem Chrestien de Troyes folgten, der vornehmste Hüter des Grales in Spanien war, ist sehr auffallend. Den Unterschied der Gedichtform und der prosaischen Romanform sind wir gar nicht zu beurtheilen im Stande, weil von den metrischen Bearbeitungen nur erst Fragmente gedruckt sind. Zur besseren Uebersicht glauben wir durch unsere Eintheilung wenigstens etwas beigetragen zu haben. Die tiefere Begründung der dabei vorwaltenden Gesichtspuncte habe ich in meiner Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter, Halle 1830, Seite 209 — 307 gegeben. — Von der Geschichte des Gral und seiner Hüter hat Büsching aus den Deutschen und Französischen Quellen, so weit sie durch den Druck vorhanden, eine Gesammtdarstellung gegeben in dem Museum für Altdeutsche Literatur Bd. I. 1809. S. 491 — 546. — Ueber die geschichtlichen Elemente der Sage, mit besonderer Beziehung auf die Geschichte des Schwanenritters, hat Görres gehandelt in seiner Einleitung zur Ausgabe des

Neben diesen aus nationalen Sagen hervorgegangenen Epen standen andere, die von ihnen nur die Form, den Stoff aber aus der alten Geschichte entnahmen. Das Interessante dieser Dichtungen beruhet lediglich auf der naiven Weise, mit welcher die Griechen und Römer sammt ihrer Mythologie in die Germanischen Sitten und in den Christlichen Glauben hinübergezogen wurden. Man behielt nur das Factum als solches, Krieg, Entführung, Heirath u. s. f.; die Schilderung dieser Thatsachen wurde dagegen wie in den nationalen Epen behandelt; ein ähnliches Verfahren haben wir in der Orientalischen Poesie bei der Geschichte Alexanders des Grossen kennen gelernt. Zur Zeit Heinrichs II von England beschrieb der anglonormannische Trouvère, Benoit von Sainte-More in der Tourraine nach einer Latein. Uebersetzung vom Dares Phrygius den Trojanischen Krieg.* — Der Roman von Alexander wurde 1184 durch Alexander von Paris und durch Lambert li Cort bearbeitet; die Geschichte des Macedonischen Helden ist mit Anspielungen auf die Begebenheiten am Ende der Regierung Ludwig VII und am Anfang der Regierung Philipps durchwebt. — Aehnlich wurden auch die Metamorphosen Ovids von Philipp von Vitry gedichtet. *)

Deutschen Lohengrin, Heidelberg, 1813. — In der Bildung des Bretonischen Sagenkreises scheinen uns von dem frühesten Beginn bis zu seiner Auflösung folgende Momente unverkennbar: 1) die historische Grundlage; 2) die poetische Gestaltung derselben, in welcher sich ein gewisser immer wiederkehrender Mechanismus erzeugt, der endlich 3) zur allegorischen und symbolischen Aufhebung des Mythischen und Historischen führt.

*) Wir bemerken hiezu aus der Table alphabétique von

So merkwürdig nun in vieler Hinsicht diese Versuche zur Aneignung des Alterthums erscheinen müssen, so wichtig besonders das Anziehenhe des heldenreichen, um eine entführte Schöne gekämpften Trojanischen Krieges und der ritterlich-phantastischen Züge Alexanders der damaligen Welt sein mussten, so dürften doch wohl die Werke der dritten epischen Richtung, die **Contes** und **Fabliaux**, in poetischer Bedeutsamkeit entschieden höher stehen. Man begreift unter jenen Namen eine zahllose Menge meist versificirter Erzählungen von der buntesten Mannigfaltigkeit des Inhaltes und von grosser Verschiedenheit im Umfange: von solchen an, welche sich

---

Roquefort: Alexander de Bernay mit dem Zunamen de Paris, schrieb: Roman ou la Geste d'Alexandre, dessen verschiedene Abtheilungen sind: 1) le Voeu du Paon, les Accomplissemens, les Mariages; 2) le Restor (retablissement) du Paon, par Brise-Barre; 3) le Testament d'Alexandre, par Pierre de S. Cloot; 4) la Vengeance d'Alexandre par Jehan le Venelais. Dann fährt er fort: Estace (oder Vace, Wace, Wistace), Lambert li cors (court), der Geistliche Simon, auch Simon de Bologne und Guy von Cambrai haben an diesem Roman gearbeitet. — Den prosaischen Ritterroman von Alexander hält man für eine Bearbeitung der Geste. — Alexander von Bernay schrieb auch einen Ritterroman Atys und Profilias. — Von Chrestiens de Troyes, dem Hauptdichter des ganzen so eben durchgegangenen Kreises, der 1150 blühete, nennt er als ihm zugehörig: 1) Roman de Perceval le Gallois, der im vierz. Jh. in Prosa überging; 2) Roman du Roy Guillaume d'Angleterre; 3) Roman de Cliget, alias Cliges, Clyget; 5) Roman d'Erée oder Erec und Enide; 5) Roman de Troye. — Ueber Eustace oder Wistace, Verf. des Brut um 1155, sagt er ausdrücklich, dass er nicht mit dem Verfasser des Rou, Gace (Gasse, Vace, Vacce, Vaice, Wace) zu verwechseln sei, der auf der Insel Guernesey geboren, unter Heinrich II von England lebte. S. oben S. 72.

zum grösseren Roman ausspinnen, bis zu anderen, die sich beinahe zum Epigramm zuspitzen. Das Wort Conte ist generisch, blieb jedoch vorzüglich für die grösseren Stücke übrig, weil es für die kleineren noch den besonderen Namen: Fabel, Fabliau gab. Selbst da, wo sie als grössere Romane erscheinen, dürfen diese Erzählungen mit den ächtepischen Gedichten nicht verwechselt werden. Schliessen sich diese zu einem nationalen Sagenkreise ab, so nehmen jene zu dem Einheimischen die Erzeugnisse der entferntesten Zeiten und Völker auf; wenn hier die gesammte Nation in grossen Massen und in ihren angesehensten Häuptern auftritt, so werden dort die Abenteuer eines einzelnen Ritters beschrieben, oder wir treffen die Nation in alle Individualitäten des bürgerlichen und gesellschaftlichen Lebens zersplittert; wenn die heroischen Dichtungen näher oder entfernter unter sich zusammenhängen, und ein grosses Ganzes bilden, so wagt es andererseits irgend ein witziger Gedanke für sich als besonderes Gedicht hervorzutreten; wenn in der ruhigen Darstellung des Epos die geistigen Kräfte noch ungetrennt erscheinen, so ist in den Contes und Fabliaux bald das Phantastische, bald das Rührende, bald das Belehrende vorwaltend; besonders aber hat sich der muthwillige Witz in einer Menge kleinerer Stücke ausgezeichnet abgeschieden.

Dieser inneren Verschiedenheit entspricht nun ganz natürlich und auf das Bestimmteste die äussere in der Form und im Vortrag. Die Heldengedichte sind für den Gesang, die Contes und Fabliaux für die Erzählung bestimmt und geeignet. Die herrschende Versart der letzteren ist der vierfüssige jam-

bische Vers mit männlichem oder weiblichem Ausgang und es reimen sich immer Schlag auf Schlag zwei zusammenstehende Zeilen. Mit diesem beständigen Uebergang von einem Reimpaar in das andere verbindet sich auch der bequeme und nachlässige Gang des Vortrags, der sich ganz für das Vorlesen und den gesellschaftlichen Ton der Erzählung passt. Statt dass im Eingang der meisten Heldengedichte ausdrücklich Gesang angekündigt wird, ist daher hier immer nur von conter und dire die Rede. *)

Der Standpunct dieser Erzählungen war im Ganzen genommen der der selbstbewussten Wirklichkeit. Nehmen sie auch Personen, Namen und Verhältnisse aus anderen Zeiten und von anderen Völkern, so geht doch die Erfülluug dieser Form lediglich von der Anschauung des eigenen Lebens aus. Man kann in der unendlichen Masse derselben eine Gruppe von geistlichen, ritterlichen und bürgerlichen unterscheiden. Die erstere hängt mit dem kirchlichen Epos, mit der Legende zusammen; die zweite mit dem romantischen Sinn der Ritterwelt; die dritte zeigt uns den Kaufmannn, den Handwerker, Bürger und Bauer in ihren Beziehungen zum geistlichen und adligen Stande, die in den grossen Ritterromanen gar nicht erscheinen. Dies ist jedoch nur die äussere Grundlage. In der inneren Structur haben sie alle die Doppelrichtung gemein, dem Tragischen oder dem Komischen anzugehören: aber für diese Theilung ist das Hauptprincip auf der einen Seite die ächte Liebe, auf der anderen der gemeine Ehebruch. Es ist her-

*) S. Uhland a. a. O. S. 87 u. 88.

gebracht, die Entstehung dieser Contes einzig aus der Bekanntschaft der Europäer mit den Morgenländern abzuleiten; allein das Fehlen Orientalischer Sitten und Charaktere hätte schon auf eine andere Ansicht führen sollen; noch mehr die Stätigkeit der genannten beiden Elemente, denn der Ehebruch war im Mittelalter durch den Cölibat gleichsam provocirt. — Die Erzählungen, die auf den Klerus und den Glauben überhaupt sich bezogen, die contes dévots, führen auch den besonderen Namen miracles, weil der wunderthätige Beistand des Himmels ein immerwiederkehrender Hebel in der Lösung der Katastrophe ist.

Eine Hauptquelle dieser Erzählungen waren Lateinische Werke, die allerdings mit dem Morgenlande, aber erst durch die Vermittelung des Griechischen, zusammenhängen, worüber wir Th. I. S. 72 bei der Indischen Sammlung Panchatantra bereits eine Andeutung gegeben, auch die von dem Hitopadesas entstammende Griechische Bearbeitung des Simeon Sethi S. 290 angeführt haben. Ein gewisser Michael Andreopulus behandelte den nämlichen Stoff unter dem Titel: Mustererzählungen des sogenannten Syntipas, wozu ihm vielleicht die Hebräische Corruption von Bidpai: Sindbad, Veranlassung gab. Persien ist der Schauplatz, Kuru oder Cyrus der König. Er hat sieben Frauen; eine derselben fasst eine sträfliche Neigung zu seinem ältesten Sohn, dem Thronfolger, einem wohlgebildeten, tugendhaften, ernsthaften Jüngling, der von sieben gelehrten und weisen Männern entfernt vom Hofe erzogen worden. Sie wird mit ihren Zumuthungen abgewiesen und die tiefgekränkte Weiblichkeit brütet Rache. Schwer sind ihre Ver-

leumdungen bei dem Vater und drohen dem Sohne den Tod; aber die eindringlichen Vorträge der sieben Weisen retten ihn. — Eine Nachbildung des Syntipas verfasste zu Anfang des dreizehnten Jahrh. ein Griechischer Geistlicher Moises und gab ihr den Namen Dolopathos, weil der Prinz von den Ränken seiner Stiefmutter so viel zu leiden hat. Ein Mönch im Kloster Haute-Selve in Lothringen, Johannes, übersetzte sie in das Lateinische. — In Altfranzösische Verse übersetzte sie der Geistliche Hebert oder Herbert, zum Gebrauch für den Thronfolger Ludwigs IX. In dieser, wie in der Italienischen Bearbeitung, führt der Prinz den Namen Erastus nnd der Vater heisst bald Pontianus, bald Diocletianus als Römischer Kaiser. — Späterhin wurden diese Erzählungen in die Gesta Romanorum sc. Imperatorum aufgenommen. Ob der Prior im Kloster St. Eloi zu Paris, Bercheur (Petrus Berchorius) aus Poitou, um 1340 dies Buch verfasst habe, ist noch zweifelhaft. Lange moralische Bemerkungen, zum Gebrauch für Prediger sind darin als das einzig Neue zu den Novellen hinzugetreten. — Die letzte Benennung, unter welcher diese Geschichten, immer in der Einfassung von dem Schicksal des verleumdeten Jünglings, in Umlauf kamen, ist die von den „sieben weisen Meistern, auch wohl mit dem Zusatz „von Rom.“

Eine andere nicht minder bedeutende Sammlung ist die Disciplina clericalis von einem Juden Moses aus Huesca (Osca) in Spanien, im zwölften Jh. in der Taufe genannt Petrus, mit dem Zunamen Alfonsus von seinem Taufzeugen, dem Könige von Aragon, dieses Namens des Ersten, dessen Arzt er war.

Petrus sagt ausdrücklich, dass er dies Buch aus Arabischen Quellen geschöpft habe; für die Form mögen ihm das Buch Jesus Sirach und die Sprüche Salomonis besonders vorgeschwebt haben; auch sind ganze Verse daraus aufgenommen. Ein Vater will seinen herangewachsenen Sohn in die Welt und Freiheit entlassen. Noch ein Mal, zum letzten Male, ertheilt er ihm Ermahnungen, Rathschläge, Lebensregeln und um sie so eindringlich, lebendig und dauernd als möglich zu machen, mischt er Geschichten und Schwänke hinein, die dem Zweck der Belehrung dienen und von dem einfachen Rahmen locker zusammengehalten werden. Eine innere Verbindung ist unter den 39 Abschnitten des Buches nicht zu finden, sondern die verschiedenen Materien stehen planlos neben einander. — Eine altfranzösische gereimte Nachbildung desselben von einem unbekannten Verfasser ist das Castoiement du père au fils im dreizehnten Jahrh., und hiervon abermals eine Nachahmung das Chastiment de Dames für das weibliche Geschlecht, Theil eines grösseren moralischen Gedichtes: Beaudous, von Robert von Blois aus der Mitte des dreizehnten Jahrh. *)

*) Ueber die literarische Geschichte der Sieben Weisen Meister und deren Inhalt ist vorzüglich Görres in den teutschen Volksbüchern S. 154 — 173 nachzusehen. — Die Disciplina clericalis ist zum ersten Mal mit Einleit. und Anmerk. herausg. von F. W. V. Schmidt. Berlin 1827, 4. In den Anmerk. hat Schmidt die Geschichte einer jeden Erzählung durch alle Sprachen und Gestalten hindurch mit dem meisterhaften Talent und der grossen Belesenheit verfolgt, die er für das Gebiet einer solchen comparativen Forschung besass. — Das Castoiement ist zuerst herausg. von Barbazan, Paris, 1760, 8. Zum zweitenmal in Mélons Ausg. von Barbazans Fables et Contes, Paris, 1808, Bd II. Erste Hälfte.

Diese beiden Sammlungen, die an sich nur ein Aggregat sind, vereinzelten ihren Stoff in den Contes und empfingen durch sie Schmuck und Eleganz der Darstellung. Manche dieser Geschichten haben sich in den mannigfaltigsten Metamorphosen bis auf unsere Zeit erhalten; Rabelais, Lafontaine, Moliere, die Königin von Navarra, Boccaccio, Operndichter, Balladendichter, unser Bürger, v. Platen-Hallermünde u. s. w. haben daraus geschöpft. In der Behandlung der Erzählungen von Geistlichen muss man den ernsten und den schalkhaft-satirischen Ton unterscheiden. Das Leben der Väter, Einsiedler, Nonnen u. s. w. wurde Lateinisch von Hugo Farsi, einem Mönch von Sainct-Jean-des Vignes de Soissons, von Guibert von Nogent, von den Mönchen Herman und Catimpré u. A. verfasst. Aus diesen Quellen entlehnte Gautier de Coinsi, geb. 1177 zu Amiens und gest. als Prior zu St. Médardus in Soissons 1236 den Stoff zu seinen Contes dévots, die vorzüglich die Jungfrau Maria verherrlichten. Die ironische Auffassung des Klerus wandte sich besonders gegen ihre Habsucht und Wollust. Es finden sich aber auch komische Darstellungen von allgemeinen positiven Vorstellungen des Glaubens, wie das Vaterunser eines Wucherers, der Ball, den Christus, die Apostel, Heiligen und Engel im Himmel feiern, die Geschichte vom Bauer, der durch den Weg Rechtens in das Paradies gelangte u. s. w. — Unter den grösseren romantischen Erzählungen zeichnen sich aus: der Roman von Flore Florie und seiner Geliebten Lyriope durch Robert von Blois, der vielleicht auch das schöne Lais vom Narciss verfasste; ferner der Roman von Gerard

de Nevers oder de la Violette durch Gibers de Monstreuil um 1230, der im vierzehnten Jh. in Prosa umgegosssen wurde; die Geschichten des Parthenopex von Blois von einem unbekannten Verfasser; dieser Roman, der im dreizehnten Jh. erschien und auf der sehr gut durchgeführten Verwicklung beruhte, in welche die Ehe eines Sterblichen mit einem übermächtigen Wesen, wie die Fee Mélior, ihn verstrickt, erwarb sich die grösste Liebe und ist im Lauf der Zeiten in das Catalonische, Deutsche, Dänische, ja noch 1810 durch Stewart Rose in das Englische übergegangen; eine der lieblichsten und bekanntesten Erzählungen ist die von Aucassin und Nicolette, eine von Schmerz und Heiterkeit wunderbar durchdrungene Provençalische Liebesgeschichte, die späterhin als Oper viel Glück gemacht hat. Die alte dem zwölften Jh. angehörige Bearbeitung hat das Eigenthümliche, dass Vers und Prosa in ihr gemischt sind, was sonst bei keinem Fabliau der Fall ist. Die Prosa, welche declamirt wurde, enthält die Entwicklung der Handlung, die Verse, die gesungen wurden, durchschneiden sie als Arien, um die Empfindung auszusprechen. Solche grössere Fabliaux sind auch die Geschichte des Castellan Coucy, das Schicksal von Lanval, von Griseldis u. s. f. Der Gattungsname für kurze romanzenartige Darstellungen von Liebesgeschichten in regelmässigen zum Gesang bestimmten Strophen war Lais oder Lay. Ueber den Ursprung des Namens dieser vielgepflegten Dichtungsart sind wir nicht im Klaren. Eine Dichterin des dreizehnten Jh. Marie de France that sich in ihr besonders hervor. — Wie nun den ernstgemeinten kleinen Legen-

den und Miraclen die Persiflage des Klerus und die muthwillige Travestirung mancher Vorstellungen des Glaubens gegenübersteht, so machen gegen diese ernst gehaltenen, zur Breite kleiner Romane ausgesponnenen Liebesgeschichten die unzähligen Contes den Gegensatz, in denen es nur um Laune, Witz und momentane Belustigung zu thun ist. Sie sind äusserst mannigfaltig. Kleine Intriguen der Weiber gegen die Männer, der Männer gegen die Weiber, kleine Charaktergemälde, listige Diebereien, Anekdoten überhaupt bilden den Inhalt. Unter den vielen Dichtern, welche sich mit der Bearbeitung derselben beschäftigten, war Rutebeuf durch Erfindung und Styl der ausgezeichnetste; er lebte unter Ludwig dem Heiligen und Philipp dem Kühnen; wegen einer Satire auf die vorgebliche evangelische Armuth der Mönche wurde er verbannt und st. in einem sehr hohen Alter 1310. Mit ihm wetteiferte Beaudoin de Condé. *)

In diesen Gestaltungen des Epos von den grossen kirchlichen, nationalen und ausheimischen Ueberlieferungen an bis zu den kleinen, an die unmittelbare Gegenwart sich anschmiegenden Geschichtchen hin entwickelte sich die glänzendste Seite der Nordfranzösischen Poesie. In der Lyrik war sie weniger bedeutend. Die Gattungen, welche in ihr gepflegt wurden, sind folgende: 1) Chansons de geste, Kriegslieder, wohin der verlorene Rolandsgesang von dem

*) Das Verzeichniss der einzelnen Contes oder Dits dieser Dichter s. in der Table alphabétique von Roquefort. An einer richtigen Auffassung und Geschichte der Fabliaux fehlt es noch immer; die reichen Sammlungen von Le Grand d'Aussy, Barbazan und Méon sind nur erst der Stoff dazu.

Trouvère Taillefer gehört (S. oben S. 53.); 2) Chansons badines. Hierunter verstand man die erotischen Lieder. Abälard soll so glücklich in ihrer Composition gewessen sein, dass seine Lieder allenthalben gesungen wurden. Der berühmteste Dichter dieser Gattung war aber Thibaut, Graf von Champagne und Brie, König von Navarra, geb. 1201 und gest. 12$\frac{53}{54}$. Ausser ihm zeichneten sich der Herzog von Brabant, Pierre Mauclerc, Herzog der Bretagne, Robert de Marberoles u. A. darin aus; bei Tafel wurden nicht Trinklieder, sondern ebenfalls Liebeslieder gesungen, wie das vom Castellan von Coucy; 3) Das Sirvente oder Sirventois kam unter Wilhelm dem Rothen auf, entsprang, wie es scheint, in der Picardie, und verbreitete sich schnell über ganz Frankreich. Es war das satirische Lied, was gegen die Fürsten, Edelleute, Geistlichen u. s. f. sich richtete und die öffentliche Stimmung zu vertreten suchte; 4) die Rotruenges waren Gesänge mit einem Ritornell und empfingen ihren Namen von der Rote, einem Saiteninstrument, womit man ihren Vortrag begleitete; 5) Die Pastourelles waren sehr liebliche Lieder, voll natürlicher Anmuth in einem gewandten Dialog gehalten. Ihr immer wiederkehrender Inhalt ist folgender: im reizenden Frühling geht ein Ritter spazieren und begegnet einer jungen, niedlichen Schäferin, welche ihre Schaafe hütet oder vor ihrer Heerde Blumen pflückt; er macht ihr einen zärtlichen Antrag, bietet ihr Geschenke, sucht sie zu entführen. Zuweilen ruft die Schöne zu ihrer Hülfe Schäfer herbei, welche dann den Verwegenen zur Flucht zwingen, aber die meisten Male willigt sie ein, worauf

denn das Glück der Liebenden ausführlich geschildert wird. — Die Jeux-partis lassen sich nicht wohl als lyrische Dichtung betrachten. Sie sind zu reflectirter Natur, indem sie, wie die Provençalischen Tenzonen, irgend eine verwickelte Liebesfrage durch Raisonnement zur Entscheidung zu bringen suchen. Diese hin und her gehende Grübelei erstickt das Poetische der Lyrik und das Verstandesinteresse allein macht sich geltend. *)

*) Ueber die Franz. Lyrik s. Roquefort de l'état etc. S. 200 — 227. Die Chansons de table habe ich als besondere Kategorie weggelassen, weil sie nicht eigentliche Tischgesänge waren; das Lay aber habe ich den Contes zugefügt, weil es offenbar epischer Natur ist, denn dass es gesungen wurde, ist doch nur eine formelle Einheit mit dem Lyrischen, keine reelle der Behandlung und Anlage. Der so gründlich unterrichtete Fr. Diez hat in dem ersten Heft seiner Beiträge zur Kenntniss der romantischen Poesie, Berlin 1825, 8, die Untersuchung über die Minnehöfe, cours d'amour, geführt und gezeigt, wie übertrieben die Ansicht ist, welche nur Minnegerichte in solchen Vereinen erblickt hat. In Bezug auf Nordfrankreich äussert er S. 56: „Um die Mitte des dreiz. und besonders im vierzehnten Jh. erhoben sich in den nördlichen Provinzen Frankreichs, vorzüglich in den wohlhabenden Städten der Normandie, Picardie, von Artois und Flandern, wo die Neigung zum Feierlichen, Förmlichen und Zunftmässigen einheimisch war, zahlreiche Anstalten, welche man poetische Gesellschaften nennen darf. Diese versammelten sich jährlich einmal oder öfter, um eingesandte oder von den Verfassern selbst eingereichte Lieder poetisch zu richten und die besten theils zu krönen, theils in dem Archiv der Gesellschaft niederzulegen. Diese Versammlungen nannte man Puys d. h. Bühnen, weil sie auf einem Brettergerüst gehalten wurden; die berühmtesten befanden sich zu Amiens, Arras und Valenciennes.“

In der Lyrik scheinen die Franzosen durchaus von den Provençalen abhängig gewesen zu sein, wenn auch ihre Lieder nicht als reine Wiederholung der Südfranzösischen anzusehen sind. In der didaktischen Poesie waren sie eigenthümlich; ihre reflectirende Natur gab sich derselben mit Vorliebe hin. Im dreizehnten Jh. wurden die Klosterregeln, die Justinianischen Institutionen, ja, von dem Normannen Philipp von Than im Kirchspiel Baïeux um 1107—1125 sogar chronologische und naturhistorische Abhandlungen in Reime gebracht. Die Reimchroniken sind im Grunde auch auf diesen Trieb der Belehrung zurückzuführen, wie Bechada's Geschichte Gottfrids von Bouillon im zwöften und Philipp Mousque's Geschichte Frankreichs im dreiz Jh. Zu den ältesten Producten der Didaktik gehören die 103 Fabeln, welche die schon als Dichterin von berühmten Lais erwähnte Marie de France verfasste. Sie selbst entnahm den Stoff aus dem Englischen; der Inhalt ergibt aber, dass dem Engl. Original die Latein. Fabeldichter müssen zu Grunde gelegen haben. Marie hat ein grosses Talent für diese Dichtung gezeigt; sie weiss einfach und naiv zu erzählen und die inneren Bezüge der Fabeln sehr geschickt anf die Verhältnisse ihrer Zeit anzuwenden. Vereinzelte Fabelversuche finden sich auch ausserdem, wie bei Rutebeuf u. A. Was die moralischen Lehren als solche betrifft, so legte man auf die Lateinischen dem Cato zugeschriebenen Distichen einen grossen Werth; Everard, ein Mönch von Kirkham, übersetzte sie 1145 in sechszeilige Strophen, jede Strophe zu sechs Versen; andere Uebersetzungen gaben Adam von Guienne, Adam du Suel,

Jehan de Paris oder du Chastelet und Hélie von Winchester im dreiz. Jh. Eine grosse Abhandlung über die Moralitäten der Philosophen verfasste Alars von Cambray; er citirt eine Menge alter Classiker, verräth aber dabei die grösste Unwissenheit; z. B. aus Tullius und Cicero, aus Maro und Virgilius macht er zwei ganz verschiedene Autoren. Ein anderes nicht minder weitschweifiges Gedicht: les Enseignements d'Aristote oder le Secret des Secrets von Pierre de Vernon, ist wahrscheinlich Uebersetzung aus dem Lateinischen. Dans Hélynand, zuerst ein beliebter Weltmann am Hofe des Philipp August, später Mönch zu Froimont, hinterliess ein moralisches Gedicht über den Tod. — Das geistreichste aller dieser moralischen Lehrgedichte ist die Bible Guiot de Provins, eine Satire auf die Sitten und hervorstechendsten Personen des dreiz. Jh.; den Verfasser kennt man nicht näher, aber sein Werk hat dadurch einen bleibenden Werth, dass es den Kern der Französischen Sprichwörter in sich versammelt enthält. Die Bible au seignor de Berze darf nicht damit verwechselt werden; sie behandelt die nämlichen Gegenstände, allein in einem höflicheren und zahmeren Tone. Unter den speciell gegen den Klerus gerichteten Satiren ist die stärkste von einem Unbekannten: Jerusalems Klage gegen den Römischen Hof.

In diesen Dichtungen herrscht die einfache Reflexion; in der Fabel durch die symbolische Darstellung erläutert, im Lehrgedicht als solchem durch die Beziehung auf das wirkliche Leben angefrischt. Indem aber der Versuch gemacht wurde, das Allgemeine der Gedankenbestimmungen durch die Perso-

nification derselben in besonderen Charakteren anschaulich zu machen und alle diese Personen als die individuellen Träger der abstracten Begriffe unter einander in Handlung zu setzen, um in dieser das Verhältniss der Begriffe zu zeigen, so entstand daraus die Allegorie. Dies geschah bereits in den späteren Ritterromanen, wie im Perceforest, besonders aber im Roman von der Rose, dessen Wesen keineswegs episch, sondern rein didaktisch ist. Die Erfindung desselben gebührt Guillaume de Lorris, der $12\frac{60}{62}$ st. und nur die ersten 4000 Verse geschrieben hinterliess. Ein fruchtbarer Dichter, Jehan de Meung, geb. 1280 in der kleinen Stadt de Meung sur Loire, der von seinem hinkenden Gang den Beinamen Clopinel empfing, unternahm vierzig Jahr später die Fortsetzung und brachte das Werk zu Ende, was eine vollständige Kunst zu lieben sein soll. Ein Traum versetzt den Dichter in die Nähe des Gartens der Liebe, wo ihm der Hass, Verdruss, die Begierde, Niederträchtigkeit, Heuchelei u. s. w. erscheinen; die Dame Oiseuse, der personificirte Müssiggang, öffnet dem Liebenden die Thür des Gartens; Amor, der ihn erblickt, verwundet ihn mit dem Pfeil und sogleich fühlt der Liebende das Verlangen, die Rose zu pflücken, d. h. zu geniessen. Aber nirgends erscheint ein Gegenstand der Neigung, bis der Liebende endlich durch die Vermittelung von Bel Accueil, der Gegengunst, die ersehnte Rose erblickt. Doch die verrätherische Gefahr legt ihm Hindernisse in den Weg, worauf die Vernunft ihm den Wink gibt, mit Bel Accueil sich zu verstehen. Endlich, nachdem alle Laster von allen Tugenden überwunden sind, wird zuletzt

das Castell, von welchem die Rose umgeben ist, mit Sturm erobert und die Blume endlich gepflückt. — Diese Allegorie erlangte eine Berühmtheit, wie sie in der Französischen Poesie keinem anderen Producte zu Theil geworden ist. Der Grund lag darin, dass jedem Bedürfniss geschmeichelt war: der auf die Unterhaltung durch leichte und witzige Erzählungen ausging, fand sie in den eingestreueten epischen Episoden; wer die Frivolität, ja Obscönität liebte, konnte in der Geschichte des Liebenden, in der Zweideutigkeit des symbolischen Ausdrucks, die gegen das Ende zu besonders anwächs't, volle Befriedigung haben; wer das Zarte, Liebliche, ächt Erotische liebte, musste wenigstens stellenweise die Dichtung anerkennen; wer, zum Grübeln geneigt, in die Poesie sein theologisches oder philosophisches System hineinzubilden pflegte, konnte hier mit Bequemlichkeit die grössten tiefsinnigen und paradoxen Speculationen allegorisch repräsentirt erblicken, ja durch einzelne Reflexionen zu wirklichem Denken fruchtbare Veranlassung empfangen; endlich, wer den Werth der Poesie in die zierliche Ausbildung der Formen setzte, der musste eingestehen, dass dieser Roman durchweg fliessend, bilderreich, malerisch ausgeführt war. Obwohl nun keine ächt poetische Einheit da war, so erfasste gerade jene Mengerei in ihrer conversativen Gestalt als das allseitig Interessirende alle Welt, so dass man sich nicht wundern darf, wenn die Verehrer dieses Gemisches zu seiner Vertheidigung selbst die schmuzigsten Stellen auf religiöse Beziehungen des Menschen ausdeuteten, wie wir (Th. I. S. 128) in der Persischen Poesie bei Hafis bereits dieselbe Erschei-

nung gesehen haben. Kein einzelnes Werk charakterisirt so entschieden den Begriff der Franzosen von der Poesie, und so erklärt sich, warum sie, trotz des Widerspruchs von Geistlichen, wie Gerson, und von Kritikern, wie Goujet, dennoch immer von Neuem bis auf unsere Tage haben zurückkommen können. Die Unbedingtheit dieses Romans war so gross, dass die kleineren Allegorieen, deren nicht wenige sind, ganz dagegen verschwanden. Nur Guillaume de Guilleville, geb. zu Paris 1295, Mönch in der Abtei Chaalis bei der Stadt Senlis, entwarf ganz in dem nämlichen allegorischen Mechanismus mehre gepriesene Gedichte, in denen er den Gegenstand als Reise eines Pilgers auffasste, der, bis er in der ersehnten Stadt anlangt, auf dem Weg dahin mit vielerlei Schwierigkeiten zu kämpfen hat: le Pélerinage de l'humaine lignée um 1332; ferner le Pélerinage de la vie humaine; de l'Homme; de l'Ame; du Corps. Sie wurden sehr fleissig gelesen, unterschieden sich aber von ihrem Vorbilde durch die Consequenz der ernsten Weltansicht; darum aber waren sie auch nicht so allgemein interessant.*)

In solchen Allegorieen traten also Begriffe als Personen auf; allein ohne, wie in den genannten Werken, durch einen ansprechenden Plan zusammengehalten zu werden und durch Gedankenreichthum zu fes-

*) Die weitläufige Literatur des Romans von der Rose s. b. Ebert No. 19304—19323; die von Guilleville's Allegorie eben dort No. 9109—9113. Einen sehr guten raisonnirenden Artikel mit eingewebten Auszügen gibt Goujet: Bibliothèque françoise T. IX. 1745. S. 26—71. Eben hier S. 71—96 ein weitläufiger Auszug aus den drei Pilgerschaften.

seln, mussten sie todt und öde erscheinen, denn Tapferkeit, Gnade, Vertrauen, Schwermuth u. s. f. sind allgemein geistige Bestimmungen, deren persönliche Existenz zwar in menschlichen Persönlichkeiten da ist, die aber als eigene Personen, welche nur Tapferkeit, nur Gnade u. s. f. wären, nicht sind. In der symbolischen Auffassung der Thierwelt ist dagegen das Princip zu einer höchst lebendigen Allegorie gegeben; die Thiere sind wirkliche Wesen; sie sind thätig; in diesem Thun haben sie den Schein der Persönlichkeit; ihre Entzweiungen und Zuneigungen, ihre Gestalten, besondere Eigenthümlichkeiten u. s. f. sind für die Uebertragung des menschlichen Bewusstseins äusserst günstig. In der Fabel als solcher werden nur einzelne Naturgebilde, einzelne Thiere in Verhältniss zu einander gesetzt, um einzelne Bestimmungen der Moral darin zu veranschaulichen; diese symbolische Haltung geht aber in eine allegorische über, indem die Thiere als eine Gesammtheit, als Bürger eines Staats, aufgefasst und durch diese Eine Idee in die mannigfachsten Beziehungen unter einander gebracht werden. So ist dies z. B. mit den Vögeln von Aristophanes in der Komödie dieses Namens geschehen. Alle Thiere dagegen sind so zusammengefasst in dem Gedicht vom Renard oder Reginarius, Reginardus, Reinhard, Reinecke, dem Fuchs. Der Ursprung desselben ist nicht im Orientalischen zu suchen, wie man die aus dem Hitopadesas hervorgegangene Fabelsammlung Bidpai dafür angeführt hat, denn hier sind die beiden Füchse nur der lose umschliessende Ring, der die einzelnen Fabeln in sich begreift; eben so wenig ist im 9. Buch die Fabel vom Fuchs und Löwen der wirkliche Be-

ginn dieser Dichtung; vielmehr ist der Gedanke einer so concret-allegorischen Darstellung des ganzen Weltlebens Germanischer Abkunft. Der Austrasische Hof des neunten und zehnten Jahrh. hat die Veranlassung dazu gegeben; ein unbekannter Dichter führte zuerst im elegischen Metrum in 4 Büchern Lateinisch den ganzen Plan aus und diese Grundlage blieb sowohl einer späteren Lateinischen Umarbeitung, als den Gestaltungen der Idee in der Französischen, Niederländischen und Deutschen Sprache; allein nicht so, dass die Dichter nur übersetzt hätten, sondern je nach ihrem Standpunct, nach ihren Verhältnissen zur Zeit u. s. f. veränderten sie die ursprüngliche Erfindung, welche gegen die Nationalgedichte ganz in den Hintergrund trat, bis sie in neuerer Zeit wieder aufgefunden wurde. Die Stellung des Fuchses zum Wolf Isengrimm bleibt sich in allen Bearbeitungen eben so gleich, als die Stellung beider zum Thierkönige, wogegen die Listen, Abenteuer und Verbrechen des gewandten Reinhards in eine grosse Mannigfaltigkeit verschiedener Wendungen auseinandergehen. Lothringen war der locale Mittelpunct des Gedichtes; in Frankreich behandelte es zuerst im Anfang des dreizehnten Jh. Perrot de St. Cloot (Cloud); andere Dichter griffen sodann mit ihren Erfindungen ein und erweiterten es nach und nach bis zu einem Umfang von fünf bis sechstausend Versen. Dies geschah zuerst von Jacquemars Gelée oder Gielé de Lille um 1290 in seinem Roman du nouveau Renard. Ein kleines Quodlibet in Strophen, Renard le Bestourné (der Verkehrte) dichtete Rutebeuf. Die späteste Behandlung ist der Renard le Contrefait, von einem Geistli-

chen, der zuerst Gewürzkrämer in Troyes war, um 1328 angefangen und 1343 bekannt gemacht; das Geschichtliche ist in dieser Nachahmung sehr verschwächt; die declamirende Reflexion herrscht vor und die Handlung erscheint nur als Beispiel für die Gedanken. — Dies sind die Hauptproducte der Nordfranzösischen Poesie bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, von wo an bis auf Franz I hin eine andere Epoche beginnt.*)

Die Südfranzösische Poesie nennen wir die *Provencalische*, weil das Römische Gallien vorzugsweise Provinz hiess und diesen Namen behauptete. In diesem herrlichen, mit allen Reizen eines sonnigen Himmels ausgestatteten Lande entwickelte sich durch Reichthum, Wohlstand und Bildung die Kunstpoesie aus der Volks-

*) Die Fuchsfabel gehört zu den classischen Momenten der Poesie, Literatur und Bibliographie. Das Verfahren des Dichter in der älteren Zeit ist uns Deutschen sehr begreiflich gemacht durch die doppelte Bearbeitung des Stoffs von Soltau und Göthe; so wie hier der allgemeine Ton und die Wendung des Einzelnen von einander abweicht, so auch in den älteren Gedichten, nur mit grösserer Freiheit. Mone hat das älteste Lat. Gedicht: Reinhardus Vulpes jetzt zum ersten Mal, Stuttgart, 1832, 8, dem Druck übergeben. Die Ordnung der einzelnen Theile ist: I. Hass und Rachsucht; 1) Reinhards Gefahr und Rettung 2) Isengrims Fischfang 3) Isengrim der Feldmesser. II. Der Hoftag. III. Frühere Thaten: 1) Is. Wallfahrt 2) Reinh. Adelsprobe 3) Is. Mönchthum 4) Reinh. Zwischenspiel 5) Is. Weihe 6) Corvigars Siegel. IV. Isengrims Noth: 1) Josephs Rachensprung 2) Is. Theilung 3) Is. Schwur 4) das wilde Heer 5) die Klage. — Der Roman du Nouveau Renard ist von Méon 1826 zu Paris in 4 Bden herausgegeben. Einen Auszug daraus lieferte O. L. B. Wolf im Morgenblatt 1831. Die Idee der Dichtung habe ich in meiner Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter S. 597—616 entwickelt.

poesie in der Mitte des zwölften Jh.; wie in Nordfrankreich (S. oben S. 38) die Kunstdichter und die dem unmittelbaren Volksleben sich anschliessenden Sänger keineswegs in Gegensatz zu einander standen, vielmehr sich gegenseitig ergänzten, so war es auch in Südfrankreich. Jongleurs (joculatores von jocus, was im Mittellatein Spiel bedeutet, ministrales, ministelli, scurrae) hiessen alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten; Troubadours d. i. Erfinder von dem Provençalischen trobaire, trobador, nannte man dagegen alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, wess Standes sie immer sein mochten und gleichgültig, ob sie zu eigener Lust oder um Lohn dichteten, woraus klar wird, warum man die von fremder Milde lebenden Dichter mit dem einen wie mit dem andern Beinamen belegte. Die Troubadours nannten ihre Form des Dichtens selbst art de trobar, nie aber, wie man so oft behauptet hat, lustige Wissenschaft, gai saber. Die meisten Troubadours, besonders die Hofdichter, verstanden sich zugleich auf das Singen und Spielen; bei wem dies nicht der Fall war, der pflegte einen dienenden Jongleur mit sich zu führen. Ausser den Liedern der Troubadours pflegten die Spielleute auch die poetischen Erzählungen vorzutragen, deren eine unglaubliche Menge im Lande verbreitet war; ein vollkommner Spielmann musste endlich auch die Künste des Seiltänzers und Gauklers verstehen. Zum Sammelplatz der Hofdichter und Spielleute, auf welchem sie ihre Talente zeigten, dienten die Schlösser der Könige und Fürsten, so wie die Burgen der Edlen. Der ritterliche Sinn hatte es sich zur Pflicht gemacht, keinem

Wanderer die Schwelle des Hauses zu versagen, besonders mit fahrenden Kriegern und Sängern aller Classen Hab' und Gut zu theilen, welchen Hang der Machthaber die Hofdichter durch Preis und Mahnung zu unterhalten suchten.

Die Perioden, in welche sich die Poesie der Troubadours auslegte, sind vom Ende des eilften Jh. bis zur Mitte des zwölften, 1090—1140, erstlich eine Epoche, in der sich die Kunstpoesie von der Volkspoesie ausschied; zweitens die Blüthe der Kunstpoesie selbst bis zur Mitte des dreizehnten, und drittens der Verfall dieser Kunst bis zum Ende dieses Jh. oder von 1250—1290. Die Geschichte des ersten Zeitraums lässt sich nicht mit Sicherheit ausmitteln; der Charakter desselben, bewusstes Streben aus dem Einfachen zum Künstlichen, ist bei Guillem IX, Grafen von Poitiers, der 1087—1127 regierte, nicht zu verkennen. — Der zweite ist geschichtlich klar; nach Innen bezeichnet ihn der schwärmerische Geist der Poesie und die Höhe der Kunstform, nach Aussen die glückliche und ehrenvolle Lage des Dichters. Die erste Hälfte dieses Zeitraums ist eigentlich das goldene Alter der Troubadours: Bernart von Ventadour, der nach einem liebereichen Leben in der Zurückgezogenheit eines Klosters 1195 st. und viele anmuthige und zarte Lieder dichtete; Bertrand von Born, st. 1195, der Sänger des Kampfes und der Zerstörung, wie der ritterlichen Artigkeit und höheren Geselligkeit; und Arnaut Daniel aus Perigord, bis um 1200, der sich bestrebte, der schweren Kunstmanier, worin Marcabrun, der Graf d'Orange, Peire d'Auvergne u. A. glänzten, durch räthselhafte Aus-

drücke, neugebildete Wörter, seltsame Wortspiele, schwierige Constructionen und besonders durch schwere Reime eine bis dahin ungekannte Ausdehnung zu geben, können die verschiedenen Richtungen des wahren Geistes der Troubadours darstellen. In Guiraut de Borneil von 1175 bis ungefähr 1220, der aus niederem Stande sich emporarbeitete, erreichte die Kunstpoesie ihre Höhe; er erwarb ein vollkommenes Bewusstsein über die Aufgabe der Kunst und deren angemessene Lösung, so dass die Späteren ihn nicht mit Unrecht den Meister der Troubadours nannten. Allein zugleich deutete er auf den Untergang der Kunst in jenen Klagetönen, in welche gegen das Ende des zweiten Zeitraums auch andere einstimmten. — Die dritte Periode neigte sich zum Elegischen und Belehrenden; im Formellen änderte sich wenig, im Inhalt aber herrschte der Ernst vor. Dieser Untergang der Poesie war eine nothwendige Folge der prosaischen Wendung des idealen Lebens, des Geistes der Aufopferung, der die glänzendste Periode der Ritterzeit begleitet hatte und von dem einreissenden Egoismus allmälig verdrängt wurde. Verarmung des Adels, in mannigfachen Ursachen begründet, verkümmerte die Hofpoesie. Zwar wurden Dichter und Sänger noch immer beherbergt, allein im Ganzen waren dies die gemeinsten ihrer Classe, die sich missbrauchen liessen und wenig kosteten; es waren die zahllosen Verderber der Kunst, deren man endlich müde wurde und sie verbannte. Noch gab es einige edle Meister des Dichtens, welche die Würde ihres Berufes fühlten und auf der besseren Bahn fortwandelten, allein bei den durch die politischen Conjuncturen so veränderten Nei-

gungen der Höfe fanden sie keine Aufnahme mehr und mussten endlich verstummen. Guiraut Riquier aus dem Spanischen Hause Lara, 1250 — 1294, kann als der Repräsentant dieser Zeit gelten. Deutlich leuchtet aus seinen zahlreichen Werken das Bestreben hervor, eine neue Epoche zu begründen. Das Mittel glaubte er in dem lehrreichen und wo möglich gelehrten Vortrag gefunden zu haben; der Dichter im höheren Sinne des Wortes sollte den Gelehrten in sich vereinigen; sein Beruf sollte in der poetischen Darstellung moralischer und philosophischer Lehren bestehen und er selbst daher auch den Doctortitel führen. In dieser Richtung ging nun Riquier durch seine Briefe und Lehrgedichte voran, verschmähte dabei aber die lyrische Poesie keineswegs, wie seine wohlgelungenen Versuche im Sirventes, so wie in leichten und gefälligen Liedergattungen, besonders im Schäferlied, bezeugen können.

Diese Poesie, die ihren Geist, wie ihre Form auch in den Nachbarländern, im Nordosten Spaniens und im Nordwesten Italiens verbreitete, war eigenthümlich in ihrer Lyrik. Im Epischen unterschied sie sich von der Nordfranzösischen wenig. Dem Kreis der kirchlichen Ueberlieferung entstammend finden wir mehre Legenden: ein Bruchstück vom Leben des heil. Amantius, Bischofs von Rhodez, in der ersten Hälfte des eilften Jh. aus dem Lateinischen in Alexandriner übersetzt; ein eben so altes Bruchstück aus einem Leben des heil. Fides von Agen; ein anderes aus den Wunderthaten des heil. Fides. Das Leben des heil. Henorat von Raimon Foraut um 1300 ist auch nur eine Uebersetzung aus dem Lateinischen. —

Bedeutender war die nationale Epik. War gleich deren eigentliche Heimath Nordfrankreich, so beweisen doch schon die unzähligen Anspielungen der Provençalischen Lieder auf die Helden des Karolingischen und Bretonischen Sagenkreises und die grossen Forderungen, welche man an den Erzähler, Comtaire, in Bezug auf seine Kenntniss des Epos machte, wie lebendig sie auch in Südfrankreich sich bewegte. Aus dem Fränkischen Sagenkreise haben, wir schon oben S. 65 den Fierabras in Provençalischer Bearbeitung genannt. Ein anderer Roman, Girart von Roussilon, in zehnsylbigen Versen mit lang anhaltender Reimfolge, scheint sehr alt und der Localität nach, worauf er spielt, Provençalisch zu sein. Unaufhörliche Streitigkeiten und Kriege zwischen dem Grafen Girart von Roussilon und Karl Martell machen den Gegenstand des Gedichtes aus, das sich in ästhetischer Hinsicht nicht sehr empfiehlt. Der prosaische Roman Philomena wurde in der Mitte des dreiz. Jh. von einem Geistlichen der Abtei la Grasse geschrieben, welcher den Glanz derselben erhöhen und, indem er Karl d. Gr. für ihren Gründer ausgab, ihre Ansprüche rechtfertigen wollte; Alles drehet sich darum, dass das in einem magern Thal gelegene, aber reich dotirte Kloster und darum la Grassa, das fette, genannt, von Karl und seinen Paladinen, besonders von Roland, gegen die Angriffe der Saracenen vertheidigt wird. — Aus dem Arturischen Sagenkreise zu Anfang des dreiz. Jh. von zwei unbekannten Verfassern ist der Roman von Dovons Sohn Jaufre in mehr als 10000 achtsylbigen, paarweis gereimten Versen. Idee und Ausführung sind löblich; die Heldenthaten des jungen Ritters, sein Sieg

über den ungeschlachten Taulat von Rugimon, der selbst dem König Artus Hohn gesprochen hatte, seine sittsame Liebe zu der schönen ihm günstigen Brunese, endlich die prachtvolle Vermählung beider Liebenden an Artus Hofe sind vorzüglich erzählt. — Auch ein Roman vom Gral oder vom Titurel und Parcival durch Guiot von Provence, auf den sich Wolfram von Eschenbach in seiner Behandlung dieses Stoffs beruft und Chrestien von Troyes (s. oben S. 85) einer Verfälschung desselben bezüchtigt, muss schon sehr früh existirt haben, allein von den Verfolgern der ketzerischen Mystik im südlichen Frankreich wegen seiner unkirchlichen Haltung vernichtet worden sein.*)

Von den grösseren Contes gehört die Geschichte der schönen Maguelona, wie auch die Localität und das südliche Colorit beweisen, durch Bernart von Treviez, Stiftsherrn von Maguelone vor dem Ende des zwölft. Jh. der Provençe eigenthümlich an. Kleinere Novellen, novas, sind sehr wenige in Provençalischer Sprache auf uns gekommen; man mochte in diesem Gebiet wohl nur die Nordfranzösischen Erfindungen wiederholen.

Desto reicher war dagegen die Lyrik. Sie entwickelte den männlichen und weiblichen Reim, rima, in der grössten Mannigfaltigkeit; die Strophe, cobla d. i. Verknüpfung, wurde in Verbindung mit dem Reim erst hier in ihrer wahren Bedeutung und in ihrem vollsten Glanze entfaltet. Die Volkspoesie reimte zwei oder mehr gleichartige Verse ununterbrochen zu-

*) Dies ist die sehr wahrscheinliche Vermuthung Leo's in seinem Lehrbuch der Geschichte des Mittelalters, Halle 1830, S. 358.

sammen und schloss mit dem Verse den Gedanken oder ein Glied desselben. Die Kunstdichter verwarfen diese in dem Geist hoher Einfachheit gegründete Regel, indem sie auch ungleiche Verse und Reime ineinander ketteten und erstere nach Wohlgefallen durch den Sinn verbanden. Dem Inhalt nach zerfielen die Lieder der Troubadours in erotische, politische und reflectirende. 1) In dem Minneliede erschien die Liebe als eine rein poetische. Der Dichter wählte sich eine Dame, welche ihm die würdigste zu sein schien, zum Gegenstand seiner Gesänge, mochte diese nun vermählt sein oder nicht, denn eine ernstliche Bewerbung kam hierbei nicht in Betracht. Von beiden Seiten war es in diesem Verhältniss auf Ehre und Ruhm abgesehen; der Dichter wählte in den meisten Fällen eine Tochter oder Verwandte, wo nicht die Gattin seines Gönners, in dessen Schloss er sich aufhielt, und, dass bei ihm mitunter auch der Vortheil in Erwägung kam, lässt sich erwarten. Die Gönnerin aber musste sich freuen, einen Sänger zu besitzen, der ihren Namen verherrlichte; der Abstand des Ranges wurde hierbei nicht beachtet, und der Dichter, welchem Stand er auch angehören mochte, war der Dame schon als solcher werth, wie uns die Lebensgeschichte der Troubadours Bernart von Ventadour, Arnaut von Marveil, Gaucelm Faidit u. A. zeigt. Die Heiligkeit der Ehe wurde in diesen Verhältnissen nicht selten verletzt, wenn auch die Liebenden mit grosser Behutsamkeit zu Werke gingen. Neben der idealen Liebe des Sängers zu einer vornehmen Dame wurden auch geheime, sinnlichere Liebschaften gepflogen, die zu einer besonderen Liedergattung Veranlassung ga-

ben. Die nächtlichen Zusammenkünfte nämlich, worin die Liebenden zum Ziel verbotener Wünsche gelangten, pflegten sie unter der Obhut eines Wächters zu halten, der durch seinen Ruf oder durch den Ton einer Pfeife den Anbruch des Tages verkündigte, damit der Liebende aufbreche und sicher vor dem eifersüchtigen Eheherrn oder Mitbewerber heim gelangen möge. Hierauf beziehen sich die sogenannten Tagelieder, albas, von alba, Morgenroth, welche die Poesie mit ihren weichsten und üppigsten Farben ausgestattet hat. Ihnen entgegengesetzt sind die serenas, Abendlieder von sers, Abend, worin sich der Liebende nach der Ankunft des Abends sehnt. Das Klagelied, phanh, auf den Tod einer Freundin gehört, so wie der politische Gesang dieses Namens, mit welchem es auch in der Einrichtung übereinstimmt, vermöge des ihm eigenen Schwunges zu den besten Leistungen der Troubadours. Eine eigene Gattung erotischer Gedichte war der descort d. i. Zwiespalt, wo durch den Inhalt wie durch die Form, in welcher die Strophen weder in Versart noch in Verszahl übereinstimmten, unerwiederte Liebe sich ihren angemessenen Ausdruck gab. Bei der balada und der dansa, welche zur Begleitung der Tänze bestimmt waren, wurde mehr auf die Melodie als auf den Inhalt gesehen; es waren meist flüchtige, leichtfertige Lieder. Das Schäferlied, pastoreta oder pastorella, das wir schon bei den Franzosen kennen gelernt haben, kam erst sehr spät auf; wird darin eine Kuhhirtin redend eingeführt, so erhält das Gedicht den besonderen Namen Kuhhirtenlied, vaqueyra. Charakteristisch ist es für alle diese erotischen Lieder, dass die Angebe-

tete nicht allein über jede irdische Herrlichkeit, selbst über den Glanz eines Thrones erhaben ist, sondern dass auch die göttlichen Dinge sich mit ihr nicht vergleichen dürfen: drum ist es wichtiger, nach ihrer Huld, als nach der Gnade des Himmels zu streben. Dies ist einer der durchgreifendsten Züge der romantischen Poesie überhaupt, der in der sinnlichen Auffassung des Religiösen seinen Grund haben mag. Das religiöse Lied erscheint bei den Troubadours als Nebensache; die Kirche konnte es nicht brauchen, die Gesellschaft wollte es nicht hören, und so blieb es auf die enge Zelle und gewöhnlich auf einen späteren Lebensabschnitt des Dichters beschränkt. Der Name für dasselbe, cansôs, chansôs, chansoneta, Canzone galt eben so wohl für das erotische Gedicht, und die Benennung vêrs bezog sich nur auf einen Unterschied der Form; an sich bedeutete vêrs auch was Canzone; denn der Vers hiess nicht vêrs, sondern môt. Bei aller Gewandtheit in der Einkleidung war eine gewisse Gleichförmigkeit des Inhaltes unvermeidlich. Die Dichter beschäftigen sich vorzugsweise mit ihrem Inneren, drücken uns ihre Leiden und Freuden, ihre Hoffnungen und Besorgnisse aus, ohne uns etwas von dem Leben und der Natur wissen zu lassen. Selbst wenn sie die Schönheit oder das Benehmen einer Geliebten schildern wollen, gehen sie nicht leicht ins Einzelne, und nur was ihre Liebe unmittelbar betrifft, ein kleines Erlebniss mit einer Freundin, mögen sie uns erzählen. Diese subjective Richtung war noch dazu mit einer das Gefühl überwiegenden Thätigkeit des Verstandes verknüpft, weil sie die Liebe mit der Förmlichkeit einer Kunst und Wissenschaft behan-

delten. Dass sie die Welt und ihren Reichthum so vernachlässigten, dass sie die Romanze, das erzählende Lied so wenig ausbildeten, hatte wohl seinen Grund in ihrer äusseren Stellung: als Hofdichter im Dienste einer Edelfrau mussten sie diese als den ersten Gegenstand ihres Gesanges betrachten und ihr mit Ausschliessung anderer Objecte auf alle Weise *huldigen*.

2) Der Enge des Minneliedes steht die Breite des Sirventes entgegen; dieser Name sirventês, sirventesc, sirventesca ist von servire abgeleitet und *bezeichnet* ein Gedicht, das in dem Dienste eines Herrn von seinem Hofdichter verfasst ist; der Inhalt ist die Kritik des öffentlichen Handelns, Angriff des Schlechten und Vertheidigung des Rechten. Es erhob den Dichter zu einem bedeutenden Rang in der Gesellschaft, indem er sich zu dem Fürsten als dessen Freund, Rathgeber und Vertheidiger verhielt; eine Stelle, die ihm, dem vielgereisten, vielgewandten, in die Verhältnisse mancher Höfe eingeweihten gar wohl gebührte. Das Sirventes war theils politisch, wenn es den Kampf schilderte, wenn es als prezicansa, d. i. Predigt, zu einem kriegerischen Unternehmen, besonders zur Theilnahme an den Kreuzzügen aufforderte, endlich wenn es den Fürsten anerkennendes Lob darbrachte oder sie und ihre Handlungen als Rügelied geisselte; theils das moralische, welches die Gebrechen der Zeit überhaupt oder einzelner Stände tadelte und weder die Geistlichkeit noch das Oberhaupt der Kirche mit seinem Ghibellinischen Grimm verschonte; endlich das persönliche Sirventes war den ganz particulären Angelegenheiten des Dichters gewidmet und wurde oft zum politischen Liede. Es war nichts Seltenes, dass

der Dichter auch seine Liebesangelegenheiten in das Sirventes einflocht, woraus eine Mischgattung entstand, welche man Sirventes - Canzonen nannte. In solcher Vielseitigkeit zeigt das Sirventes überall denselben Charakter. Dieser besteht in einem bittern, oft schneidenden Ton, der gern Persönlichkeiten einmischt und in einer Leidenschaftlichkeit, welche sich mit dem Standpunct der Satire nicht verträgt; selbst das Loblied ist nicht frei von dieser Bitterkeit, indem es den Gegensatz herbeizieht und den einen auf Kosten des andern zu erheben sucht. Der Geist dieser ganzen Gattung erscheint nirgends auffallender, als in der ästhetischen Kritik, die einen Dichter nie tadelt, ohne seine Person anzugreifen, ohne ihm seine Abkunft, seine Armuth, Gestalt und andere Zufälligkeiten zum Vorwurf zu machen.

3) Das reflectirende Lied nahm die Form einer dialektischen Entwicklung an; ihm war jeder Gegenstand recht; Liebe, Welthändel, Persönlichkeiten; aber die Fälle waren reine Spiele und Uebungen des Witzes; es waren keine ernste Zwecke, die der Wettgesang verfolgte. Die Redenden standen einander feindlich gegenüber und jeder griff den Satz des andern an; hatten sich die Dichter ihre Strophen reihum vier- bis achtmal mitgetheilt, so schloss man die Verhandlung und fügte das Gedicht zusammen. In manchen Fällen bestimmten die Parteien am Schlusse des Gedichtes einen oder mehre Schiedsrichter, deren Urtheile sie sich zu fügen gelobten. Der Ausdruck für diese Gattung T e n z o n e von (tensôs d. i. Streit, ist sehr passend; ausserdem nannte man sie auch contenciôs, was dasselbe bedeutet, oder jocx partitz d. h.

getheiltes Spiel, weil die Streitenden sich in die Fragen theilten, daher auch partimens oder partia, Theilung; insofern sie sich auf Liebe bezog, hiess sie auch jocs d'amor oder jocs enamoratz, Liebesspiel; stritten mehr als zwei Personen, so hiess sie torneiamens, Turnier.

Diese Lyrik war die ächte Blüthe der Provençalischen Poesie und wurde von vielen hundert Dichtern gepflegt. In der Didaktik blieb sie wie in der Epik hinter der Nordfranzösischen Dichtkunst zurück, ausser insoweit das lyrische Gedicht selbst bei ihr in das reflectirende überging, gerade wie bei den Franzosen das Lais den lyrischen Ton in den epischen hinüberzog. Wir haben gesehen, welch' grossartige Schöpfungen die Reflexion bei den Franzosen in den Allegorieen hervorrief; bei den Provençalen finden wir dagegen mehr vereinzelte didaktische Gedichte, die nicht in so umfassende Einheiten sich zusammenschliessen. Sehr merkwürdig sind die aus dem Anfang des zwölften Jh. stammenden Gedichte der Waldenser, in denen sie in alexandrinermässigen Versen mit langer Reimfolge ihren Religionsbegriff niedergelegt haben: la nobla leyczon, la barca, lo novel sermon, lo novel confort, lo payre eternal u. s. w. Ebenfalls sehr alt, in der nämlichen Form und oft noch ganz roh ist das Bruchstück von einem für den Zweck der Erbauung behandelten Leben des heil. Boëthius. Eine ganze Reihe von Gedichten von Arnaut von Marveuil, von Bertram Carbonel von Marseille, von Guiraut del Olivier von Arlos u. A. enthält Ermahnungen zur Tugend und trockne Sittenlehren; am interessantesten ist unter denselben eine Anweisung für

den Adel, wie er leben solle, von Arnaut von Marson; in die Form einer Erzählung eingekleidet; eben so ein anderes historisch wichtiges Gedicht über die Abnahme der Gönner des Gesanges von Ramon Vidal von Bezaudun. In lyrischer Form verfassten Guiraut von Cabreira und Guiraut von Calanson eigene Gedichte zum Unterricht für Spielleute. Wahre Encyklopädieen alles damaligen Wissens sind folgende Werke, die nicht ohne einen ansprechenden Plan und einzelne schätzbare Angaben sind: das eine, 1258 von Matfré Ermengau unter dem wunderlichen Titel Brevier der Liebe geschriebene, enthält an dreissigtausend achtsylbige Verse; das andere, der Schatz des Meisters Peire von Corbian besteht aus 840 Alexandrinern, die alle auf denselben Reim ausgehen. Es waren diese weitschweifigen Beschreibungen der Schöpfung, der Elemente, der Reiche der Natur, der verschiedenen Künste, der mannigfachen Stände und der Schattirungen des sittlichen Lebens nicht das Gebiet, worin die Troubadours sich gefielen. Viel besser wussten sie die Fragen der Erotik zu untersuchen: verdient derjenige mehr Tadel, der sich einer nicht genossenen Gunstbezeugung rühmt oder eine wirklich genossene ausplaudert; zwei Personen schlafen zusammen und begnügen sich mit leichten, nichtigen Liebkosungen, welche von beiden bringt das grösste Opfer; was ist vorzüglicher für eine Dame, ein erfahrner Mann, der das Vergnügen kennt, oder ein Junggesell, der noch ganz Neuling ist u. s. w. u. s. w. — Nach dem Verfall der feinen, edlen Rittersitte konnte sich die Poesie nicht mehr in der nämlichen Gestaltung forterhalten und die Anstrengungen, welche zu Tou-

louse im vierzehnten Jh. durch poetische Gesellschaften, die jeux floreaux, und von denselben ausgesetzte Preise gemacht wurden, waren umsonst; das Geistige lässt sich dem Geist nicht mechanisch abzwingen; die löbliche Absicht der noch bestehenden Akademie von Toulouse soll jedoch damit nicht getadelt sein.*)

Die Südfranzösische und Nordfranzösische Poesie mussten sich zu einander aufheben, als sie ihre Aufgabe gelöst und das lyrische wie das epische Element entwickelt hatten. Unterdessen war der provincielle Unterschied Frankreichs ebenfalls dahin verändert, dass sich alle Provinzen auf Ein gleiches Centrum zu beziehen anfingen, dass Paris der Sitz der

*) Wir haben in dieser Darstellung der Südfranz. Poesie einen übersichtlichen Auszug aus den Werken von Fr. Diez zu geben versucht: 1) die Poesie der Troubadours. Nach gedruckten und handschriftl. Werken dargestellt, Zwickau 1826, 8. 2) Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntniss des Mittelalters. Zwickau 1829, 8. Seine „Beiträge" haben wir schon oben angeführt. Von dem, was Nostradamus, Le Grand, Millot, Crescimbeni, Raynouard, A. W. v. Schlegel u. A. für diese Poesie gethan haben, gibt Diez in seinen Vorreden eine kritische Uebersicht; ohne Uebertreibung kann man behaupten, dass Diez zuerst der Unbestimmtheit, Unordnung und schiefen Beurtheilung durchgreifend ein Ende gemacht hat, welche vor ihm und vor Schlegel und Raynouard, bei den meisten Literatoren, selbst bei Sismondi, über diesen Gegenstand gang und gäbe waren; man hatte sich zu sehr durch Einzelheiten zu allgemeinen Begriffen verleiten lassen und dadurch mehr das Grelle und Zufällige, als das Wesentliche und wirklich Charakteristische erfasst. — Ich bemerke gelegentlich, dass eine sehr brauchbare Notiz von Görres über das Verhältniss der Troubadours zu den Deutschen und Nordfranzosen nach Vaticanischen Handschriften No. 3204—8 in seinen Altdeutschen Volks- und Meisterliedern, Frankfurt a. M. 1817. 8. S. XLI — LXII ganz unbeachtet geblieben zu sein scheint.

Regierung, die bleibende Residenz der Könige wurde, welche das aristokratische Element des Adels wie das demokratische der städtischen Gemeinen sich unterzuordnen verstanden. Die Poesie fing daher an, in eine Verbindung mit dem Hof zu treten, welche die Französische Poesie mehr als irgend eine andere Europäische bestimmt hat. Auch die Trouvères, auch die Troubadours waren Hofdichter gewesen, allein sie waren nicht auf die Verherrlichung nur Eines Hofes angewiesen, wie es von jetzt der Fall wurde; sie hatten nicht in Einer Stadt ihren Mittelpunct gefunden, wie Paris sich jetzt dazu erhob. Der Aufenthalt der Könige, der Zufluss von Fremden, die der Ruf der Schulen herbeizog, eine grössere Leichtigkeit für die Bequemlichkeit des Lebens, eine grössere Freiheit, eine weitere Mannigfaltigkeit des Genusses und eine bessere Polizei machten Paris zum Sitz der Bildung und des geselligen Vergnügens. Diese Bedeutung fixirte sich während des vierzehnten und funfzehnten Jh., so dass die Französische Kunst im Anfang des sechszehnten unter der Regierung Franz I schon ganz in dem Charakter auftrat, den sie unter Ludwig XIV mit so imponirendem Nachdruck entfaltete. Die Hauptrichtungen, welche in dieser Zeit sich ausbildeten, waren: 1) die dramatische des Volksdrama's; 2) die lyrische der formellen Hofdichtung; 3) die gänzliche Auflösung der romantischen Epik in den Amadisromanen.

Die innere Nothwendigkeit für die Entstehung des Dramatischen liegt in der Poesie selbst; sie muss diese Form entwickeln, sobald sie das Lyrische und das Epische so weit durchgeführt hat, dass beides in

der drastischen Darstellung zu integrirenden Momenten sich aufheben kann. Die scheinbar äussere Veranlassung zur Hervorbildung dieser Gattung hängt mit dem Cultus zusammen, weil die Religion die allgemeine Weltanschauung eines Volkes enthält. Das Drama bedarf der populärsten Allgemeinheit, da es nicht, wie das Epos, an die Geschichte der Stämme und Geschlechter, nicht, wie die Lyrik, an die besondere Empfindung eines geselligen Kreises oder eines Einzelnen sich anschliesst, vielmehr durch seine Oeffentlichkeit für Alle da sein und mit der Gewalt der Gegenwart wirken will. Daher kann die dramatische Dichtkunst nicht anders, als die Religion zu ihrer Grundlage machen; welche Gestaltung sie annimmt, nachdem sie dadurch den Anfang des Bestehens einmal gewonnen hat, das hängt auch von anderen Bedingungen ab. Wir haben früher gesehen, wie das Indische Drama unmittelbar der Verherrlichung der religiösen Feierlichkeiten sich widmete, wie das Griechische aus dem Cultus des Dionysos sich erhob; zugleich wie dies erst geschah, als in Indien wie in Griechenland die Epoche des primitiven Epos und der primitiven Lyrik bereits vorüber war und solche Concentrationen der Bildung und des gesellschaftlichen Glanzes sich erzeugt hatten, wie in Indien der Hof des Vikramaditya und in Griechenland Athen während der Blüthe seiner Hegemonie war. Ferner bemerkten wir, dass in Indien der Unterschied des Tragischen und Komischen sich noch nicht mit völliger Entschiedenheit auseinandersetzte, während im Griechischen Theater die Tragödie und Komödie nicht nur, sondern im Satyrspiel auch die Mischung

des tragischen und komischen Pathos zu eigenthümlichen Bildungen mit höchster Klarheit sich entfalteten. Warum die Jüdische Theokratie, warum der Muhamedanismus kein Drama aus sich entlassen konnten, haben wir ebenfalls eingesehen. Die christliche Religion gab dagegen den Begriff ihrer Idee in unmittelbar sinnlicher Anschauung; die Erkenntniss der Geschichte Christi war eben so sehr eine Erkenntniss der durch ihn gestifteten Religion. Es war also hier keine Abstraction von der Gestalt des Göttlichen vorhanden, wie im reinen Monotheismus; im Gegentheil war die menschliche Gestalt und durch sie die Erde überhaupt dazu geweihet worden, als die Gestalt des Göttlichen anerkannt zu werden. Die lebendige Erinnerung an die einst als ein ganz Irdisches erschienene Geschichte des Ewigen, diese in der Form so populäre, als im Inhalt universelle Anschauung musste der Keim der neueren dramatischen Kunst werden. Nun versetze man sich in jene Jahrhunderte zurück, wo die Kirche durch tausendfache Verbildlichung den Germanischen Völkern jene Wunderbegebenheit der Erlösung einzuprägen bemüht war, wo Tausende, von innerem Drang getrieben, selbst zu jenen Stätten pilgerten, in denen das Wort Fleisch geworden, und man wird begreiflich finden, dass unmitttelbar aus dem kirchlichen Cultus mimische Darstellungen der heiligen Geschichte sich erschlossen. Vorbereitet war diese Poesie einmal durch die Aneignung derselben in der Legende und im Hymnus der Kirche, worüber wir oben S. 48 und 18 gesprochen haben; andererseits durch die Bildung des mimischen Talentes, welche von den Jongleurs ausging. Ehe sich in Pa-

ris ein stehendes Theater bildete, finden wie einzelne Vorstellungen erwähnt, welche diese Entwicklung des Mimischen in ähnlicher Weise beurkunden, wie in Griechenland die Autokabdalen, Phlyaken, Magoden u. s. w. das improvisirende Volksschauspiel betrieben. Als die Söhne des Königs Philipps des Schönen 1313 zu Rittern geschlagen wurden, wurden bei dem Fest dargestellt: Adam und Eva, die heiligen drei Könige, das Schlachten der unschuldigen Kindlein, Jesus mit seiner Mutter lachend und Aepfel essend, die Apostel mit ihm ihr Paternoster betend, die Enthauptung des Täufers Johannes, Herodes und Kaiphas mit der Bischofsmütze, Pilatus seine Hände waschend, die Auferstehung und das jüngste Gericht, das Paradies mit neunzig Engeln, die schwarze und stinkende Hölle, worin die Verworfenen stürzten und woraus dreihundert Teufel fuhren, auf Seelen Jagd zu machen, die sie nachher folterten. Neben diesen ernsten Gegenständen wurden aber auch heitere und komische behandelt: ein Lustigmacher im Hemde tanzend und singend, ein Bohnenkönig, ein Kinderturnier, ein wilder Mann, ein spinnender Löwe, eine singende Nachtigall, endlich der ganze Lebenslauf Reinhards des Fuchses, der erst als Arzt, dann als Chirurgus, dann als Priester eine Epistel und ein Evangelium singend, hierauf als Bischof und Erzbischof und zuletzt als Papst erschien, indem er beständig Hühner und Küchlein frass. — Von den Dichtern der Nordfranzosen gaben besonders Rutebeuf, Jehan Bodel und Adam de la Hale dialogisch dargestellte Erzählungen, welche sich oft schon zur völlig dramatischen Gestalt abrundeten. Schon im zwölften Jh. wird Guillaume von Blois als Verfasser einer Tra-

gödie von Flaura und Marco, und einer Komödie, Alda, in Lateinischen Versen genannt. Sodann gehört wahrscheinlich dem kirchlichen Dichter, Etienne von Langton, den wir schon S. 47 kennen gelernt haben, ein theologisches Drama, worin allegorische Personen, die Wahrheit, die Gerechtigkeit, das Mitleiden und der Friede, darüber streiten, welch' Schicksal Adam nach dem Sündenfall verdient habe; die beiden letzteren nehmen sich des Schuldigen an und Gott der Vater bespricht sich mit seinem Sohn, der Wahrheit und Gerechtigkeit durch seine Menschwerdung genug zu thun, durch welchen Entschluss die Einigkeit der Streitenden wiederhergestellt wird; das Ganze ist mit Geschmack und Gewandtheit ausgeführt. — Von den vorhin genannten Dichtern verfasste Bodel, der aus Arras gebürtig war und unter Ludwig dem Heiligen lebte, mehre solcher kleinen dramatischen Compositionen, Jeux genannt, wie le Jeu du Pèlerin; le Jeu de Robin et de Marion; le Jeu Adam oder de la Feuillée und le Jeu de Saint-Nicolas. Rutebeuf schrieb das berühmte Miracle vom Theophilus, dem Seneschal des Bischofs von Sicilien, der seine Seele dem Teufel verschreibt, aber durch die Fürbitte der Jungfrau Maria von der höllischen Verdammniss errettet wird.

Dies waren die Vorbildungen des Theaters während des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jh. Mit dem funfzehnten Jh. trat es aus diesen unzusammenhängenden, vereinzelten Anfängen zu völliger Bestimmtheit herauf in den drei Theatern der Passionsbrüderschaft, der Schreiber der Bazoche und der Kinder ohne Sorgen, welche nacheinander die Pflege des

geistlichen Dramas, der allegorischen Komödie und der Farçe übernahmen. Hier sehen wir also die Sonderung des tragischen und komischen Pathos, die nur eine allmälige sein konnte, im ähnlichem Gange sich gestalten, wie dies im Griechischen Drama der Fall war, nur dass die Form zurückblieb und das materielle Interesse an dem Inhalt überwog. *)

Den äusseren Impuls zur Concentrirung der mimischen Darstellungen gaben zunächst die Feierlichkeiten, welche der Einzug Kars VI in *Paris 1380* veranlasste. Die Pilger führten vor dem Könige die Passion, ein Schauspiel, auf, wie man es noch nie gesehen. Einige Jahr später wiederholten sie ähnliche Vorstellungen bei der Vermählung des Königs mit Isabelle von Baiern und vereinigten sich theilweise zu einer förmlichen Gesellschaft, die sie confrairie, Brüderschaft nannten; ihre Vorstellungen selbst hiessen Mysterien, weil sie die Geschichte der Mysterien des Glaubens zum Gegenstand hatten; das berühmteste dieser Stücke war die Darstellung der Leidensgeschichte Christi und die Gesellschaft

*) Auch enthielten die geistlichen Dramen selbt in den Teufeln ein komödisches Element. — Das Miracle Rutebeufs, das Spiel vom heil. Nicolas und das auch dem Adam de la Hale zugeschriebene höchst anmuthige Schäferspiel von Robin und Marion finden sich bei Le Grand d'Aussy; Deutsche Uebersetz. v. Lütkemüller, 1796, Thl. II. S. 93 — 113. Das Miracle vom Theophilus ist die erste dramatische Gestaltung einer Seite der zu einem solchen weitverzweigten Riesenbaum ausgewachsenen Sage vom Dr. Faust; s. meine Schrift über Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus; Halle 1829 S. 56 — 59. Für die folgende Geschichte des Theaters sind wir f. Bouterweck, Geschichte der Poesie, V. S. 95 — 117 mit Hinzuziehung Goujets gefolgt.

nannte sich deswegen confrairie de la Passion. Der Prévot von Paris verbot 1398 ihre Aufführungen als anstössig durch eine Ordonnanz, allein der König nahm sie in Schutz und ertheilte ihr 1402 ein eigenes Privilegium, das erste, wodurch das Theater der Europäischen Welt fixirt wurde. Der Kreis, in welchem sich dies Theater bewegte, war ganz und gar der kirchliche, dessen Momente wir S. 48 ff. angegeben haben. Das Mysterium der Passion war zuerst 1380 gespielt worden und scheint einen weitläufigen Apparat und ungeheures Personal erfordert zu haben; 1395 wurde Griseldis, 1400 die Auferstehung, 1404 die Empfängniss, 1406 das Mysterium von dem alten Testament, 1434 die heilige Katharina, 1437 die Rache, 1444 die heil. Hostie, 1450 die Geschichte der Apostel, 1459 die Zerstörung Troja's, 1468 das Sterben der Jungfrau Maria, 1474 das Mysterium von der Zukunft des Königs, der Fleischwerdung und Geburt unseres Herrn Jesus Christus, 1475 die Auferstehung, 1478 Hiob, 1480 das Mysterium de la France und das von der heil. Barba und dem heil. Dionysius; 1500 der heil. Dominicus; 1505 der Ritter, der seine Frau dem Teufel übergab; 1518 die Mysterien von der Himmelfahrt, von der heil. Margaretha, von unserer lieben Frau von Puy, vom Triumph der Normannen und vom Jovinian; 1520 von Peter und Paul aufgeführt. Der Charakter aller dieser Dramen war das Naive; das Ganze war auf den Ernst angelegt, eine tragische Wirkung wurde bezweckt; aber das Komische drängte sich überall zwischen ein und wechselte oft sehr grell mit dem Tragischen; die Behandlung des Einzelnen war ebenfalls sehr ungleich; das rei-

ne Pathos im Tragischen wie im Komischen, der glücklichste Zusammenhang der Scenen, der fliessendste Dialog; und dann wieder das ganz Leere, ja Abgeschmackte und Alberne, die sinnloseste Verknüpfung, das Schleppendste Gespräch; endlich eine Vermischung des musikalischen Vortrags mit dem recitirenden, wie wir sie in ganz ähnlicher Weise bei dem Indischen Drama gefunden haben: die Versform war die kurzzeilige jambische. — Zuerst wurden diese kühnen, grossartig verworrenen Compositionen, die gegen Anachronismen und Costumwidrigkeiten ganz gleichgültig waren, an Festtagen auf den Strassen aufgeführt; dann räumte man ihnen das Hôtel de la Trinité, zuletzt einen Theil des Hôtel de Bourgogne ein. Die Bühne war ganz nach den Elementen der christlichen Weltanschauung, die den Stücken selbst zu Grunde lag, eingerichtet. Ein hohes Gerüst stand nach hinten zu, worauf Gott der Vater sass, eingehüllt in einen langen Talar, umgeben von Engeln. Niederwärts von diesem Gerüst lag die Hölle, aus deren Rachen die Teufel ausstiegen, worin sie hinabfuhren. Der übrige Raum zwischen Himmel und Hölle war die Welt. Die Zuschauer sassen in Reihen auf hintereinander erhöheten Sitzen, établies, die man ebenfalls nach kirchlichen Traditionen benannte; der höchste hiess das Paradies; zu beiden Seiten der Bühne standen Bänke, wo sich die Schauspieler niedersetzten, die ihre Scenen beendigt hatten. Die Stücke waren übrigens von solchem Umfang, dass sie nicht auf einmal gegeben werden konnten, sondern oft viele Tage, bis zu fünf Wochen hin dauerten, wie im Indischen; die Abtheilungen hiessen daher J o u r n é e s.

Nach dem Vorbilde dieses Pariser Theaters wurden bald in allen Städten Frankreichs ähnliche errichtet und der Luxus in der Pracht der Decorationen sehr weit getrieben; durch das ganze sechszehnte Jh. hin erhielt sich der Styl der Mysterien fast unverändert fort und zwei Dichter, Gringore und Bouchet, waren besonders dafür thätig.

Aber schon vor der Passionsbrüderschaft hatte eine alte privilegirte Verbindung von Advocaten, Procuratoren und anderen Justizbeamten das Vorrecht gehabt, die öffentlichen Feste und Ceremonien zu ordnen und zu leiten. Sie hiess die Schreiber der Bazoche, les Clercs de la Bazoche. Sie wollte hinter der Confrairie de la passion nicht zurückbleiben und ebenfalls dramatische Vorstellungen geben; allein diese, auf ihr königliches Privilegium bestehend, verweigerte ihnen das Recht dazu und so gingen die Schreiber zur Erfindung der Moralitäten über, in welchen sie die nämlichen Gegenstände darstellten, die den Stoff der Mysterien ausmachten, mit dem Unterschied, dass sie das geschichtliche Element in eine moralisch - allegorische Deutung hinüberzogen. Die Kraft der Phantasie ist in diesem Gebiet wirklich bewunderungswürdig gewesen und konnte eine solche Fülle ächt allegorischer Gestalten nur in einer Zeit entwickeln, welche durchgängig in den Gegensatz des Phantastischen und Abstracten entzweiet war. In einer dieser witzigen Moralitäten, die Verurtheilung des Bankets, kommen Schmarotzerei, Leckerei, Gute Gesellschaft, Ihre Gesundheit, Mich zu bedanken und andere lustige Leute bei dem Herrn Banket zu einem Schmause zusammen. Da erschei-

nen Gicht, Schlagfluss, Kolik und andere Krankheiten an einem Fenster des Speisesaales und belauschen die Schmausenden. Banket ladet sie ein; aber nun entsteht ein Streit; die neuen Gäste prügeln sich mit den alten und die Trefflichen, Leckerei, Schmarotzerei, Ihre Gesundheit und Mich zu bedanken, bleiben todt auf dem Kampfplatz, worauf die *noch übrigen* Herrn Banket bei der Erfahrung verklagen, die *ihn* als den Veranlasser des Unglücks, zum Galgen verurtheilt; der Scharfrichter Diät vollzieht das Urtheil. — Durch das Streben, von dem historisch Gegebenen zu der Idee selbst sich hinzuwenden und die bleibenden Züge der lebendigen Wirklichkeit in den allegorischen Personen abstract herauszukehren, entwickelte sich die Kunst, den Widerspruch des Endlichen mit sich selbst, das Lächerliche darzustellen, was *in den* Mysterien nur vereinzelt und mehr als zufällig erschienen war; auch der moralische Standpunct an sich, der nicht die Tiefe und Totalität der religiösen Anschauung umfasst, sondern mehr mit den einzelnen Tugenden und Lastern zu thun hat, führte zur Behandlung komischer Charaktere, wie sie das Privatleben der Beobachtung des Dichters darbot; so entstand die Farçe. Unwillkürlich werden wir uns hierbei des Ganges erinnern, den die Griechische Komödie von dem allegorischen Charakter der alten Komödie zur Entwicklung der neuen nahm, in welcher das Ideal gänzlich in die Gewöhnlichkeit alltäglicher Erfahrung, die Begeisterung in die Klugheit, die Nothwendigkeit in den Zufall überging; S. Th. I. S. 269. Diese Farçen waren oft sehr gelungene Lustspiele und eine derselben, der Advocat Pathelin,

die einem Geistlichen Pierre Blanchet von Poitiers zugeschrieben wird und 1480 zum erstenmale aufgeführt sein soll, erhielt eine solche allgemeine Anerkennung, dass sie durch ganz Europa sich verbreitete, 1512 von Alexander Connibert in das Lateinische übersetzt, von Reuchlin nachgeahmt, 1706 von Brueys umgearbeitet und bis jetzt auf dem Repertoir erhalten wurde. Der Charakter des Advocaten ist das naivste Gemisch von ruhiger, gewissenfreier Schurkerei und Jovialität; gleich vortrefflich ist der Charakter seiner Frau Guillemette, welche die verwerfliche Denkart ihres Mannes wohl empfindet und tadelt, indessen als seine Frau dennoch auf alle seine Schelmenstreiche eingeht und nach seiner Vorschrift die Rolle einer Betrügerin meisterhaft spielt; auch die Intrigue, dass ein einfältiger Schaafhirt am Schluss den schlauen Advocaten nach dessen eigener Anweisung betrügt, ist im höchsten Grade komisch. Die kecke Leichtigkeit und Correctheit des Dialoges steht dieser inneren Tüchtigkeit nicht nach. — Die Bazoche spielte zuerst in Privathäusern, später im königlichen Schlosse. Uebertriebene Zotenreisserei und persönliche Satire veranlassten, dass das Parlement ihre Bühne einigemal schloss, ja 1542 alle Mitglieder derselben in das Gefängniss werfen liess und sie 1545 ganz und gar aufhob.

Diese beiden Theater hatten noch ein drittes neben sich, was jedoch keine neue Richtung der Kunst, nur eine besondere Gestaltung der allegorischen Komödie entwickelte. Junge Leute aus angesehenen Familien in Paris kamen nämlich auf den Einfall, die Satire in der dramatischen Form zu behandeln und führten ihn dadurch aus, dass sie die ganze Welt als

närrisch darstellten. Ihre Verbindung selbst, die von Karl VI privilegirt wurde, nannten sie Enfans sans souci, ihren Vorsteher Prince des sots und ihre Stücke selbst sotties. Die politische Zerrüttung des Landes gab ihnen Stoff genug zu derben und kecken Ausfällen, die ihnen die Gunst des Publicums in hohem Grade erwarben und lange erhielten; die Bazoche, als ihrer Tendenz zunächst stehend, empfing die Erlaubniss, ihre sotties ebenfalls aufführen zu dürfen. Der durchgreifende, einfache Mechanismus derselben lag darin, dass die Welt als allegorische Person mit den verschiedenen Narren als lauter allegorischen Figuren in Verwicklung gebracht wurde. So beklagt sich die Welt in einem Stücke, dass ihr Reich nicht mehr bestehen wolle; Missbrauch gibt ihr den Rath, wiederum der weltlichen Lust zu folgen, worauf die Welt vor Müdigkeit einschläft. Da klopft Missbrauch als Wunderthäter an umherstehende Bäume und nun springt aus dem einen der liederliche Narr hervor in der Kleidung eines Geistlichen, aus einem andern der grossthuende Narr als Soldat, aus einem dritten der bestochene Narr als Gerichtsperson; zu diesen Narren kommen noch andere und berathen sich mit ihnen über den Bau einer neuen Welt, den sie auch wirklich beginnen. Der Liederliche will bei dem Bau eines Kirchenpfeilers die Andacht anbringen, findet sie aber ungeschickt dazu und setzt die Heuchelei an ihre Stelle. Als der Bau schon von allen Seiten vorgerückt ist, wählen die Baumeister die Tollheit zur Dame ihres Herzens, suchen die Flüchtige zu erhaschen und rennen dabei ihr neues Weltgebäude um. Ueber dem Lärm erwacht die alte Welt, moralisirt über die

Narren und endigt das Schauspiel mit weisen Lehren. — Diese Kinder ohne Sorgen spielten auf Gerüsten, an öffentlichen Plätzen, besonders in der Halle. Unter Franz I wurde ihr Muthwille der Censur des Parlementes unterworfen, wesshalb ihre Spottlust durch Masken und Aufschriften den Hang der Satire zu befriedigen suchte; die Ausgelassenheit darin machte neue Parlementsbeschlüsse nothwendig, bis die Gesellschaft, obschon sie ihr Ansehen fortwährend erhielt, 1612 gänzlich aufgehoben wurde.

Wie die dramatische Poesie sich ganz an das Bedürfniss der Gegenwart anschloss, wie sie der Unterhaltung eines gemischten Publicums und den Festlichkeiten des Hofes sehr gleich zu dienen suchte, wie sie aber in diesem Bestreben von dem Ernst der Mysterien allmälig zum allegorischen Witz und zur persönlichen Satire sich zuspitzte, so zeigt auch die Lyrik des vierzehnten und funfzehnten Jh. den Charakter des Verstandes, dessen künstliche Spiele das Gefühl selten rein hervortreten liessen. Aber nicht als einen Absprung von der früheren Lyrik darf man diese Erscheinung ansehen, nur als eine consequente Ausbildung des provençalischen Gesanges, der auch in seiner höchsten Blüthe von der Reflexion nie ganz frei war und jetzt nicht mehr mit selbstständiger Kraft, sondern in der Nachahmung fortdauerte. Am frischesten tönten in dieser Zeit die Volkslieder der Normandie; Frühlingsgesänge, Liebesklagen, der beliebte Hahnreispott, Kriegslieder (Orgies), Trinklieder (Bacchanales), Tanzweisen und Quodlibets (coqs à l'âne) wurden sinnreich und anmuthig gedichtet. Besonders zeichnete sich in diesen Volksweisen Olivier

Basselin aus, ein Walkmüller in der Normandie, der in der Gegend von Vire lebte, 1419 st. und durch seine Chansons die Grundlage der Vaudevilles gab. Der Dichter, der noch im vierzehnten Jh. die Provençalische Kunstpoesie am glücklichsten in Nordfrankreich nachahmte, war der bekannte Memoirenschreiber Jean Froissart, 1337 zu Valenciennes geb. und 1400 zu Lille als Domherr gest. Die Naivetät und Behaglichkeit, welche seine Memoiren athmen, scheint auch das Element seiner lyrischen Gedichte gewesen zu sein, seiner Pastorellen, Rondeaux, Lais und Virelais; einen Theil derselben verschmolz er zu einer Art von Roman, Meliador oder der Sonnenritter. In seinem geistlichen Gedicht, die drei Marien, und in der Allegorie, das Paradies der Liebe, war er weniger eigenthümlich, als in jenen leichten Schöpfungen, die unmittelbar aus seinem vielfachen Verkehr mit den schönsten und gebildetsten Damen seiner damaligen Zeit hervorgingen. — Wahrhaft romantisch waren die Dichtungen des Herzogs Karl von Orleans, der fünf und zwanzig Jahr seines Lebens in Englischer Gefangenschaft zubrachte und während derselben viele zarte, oft schwermüthige Lieder sang. Er st. 1466. — Aber seit der Mitte des funfzehnten Jh. entwich die Tiefe des Gefühles immer mehr aus der Lyrik und zwei Züge traten charakteristisch darin hervor: die Neigung zum Witz, die nothwendig zum Komischen und zum epigrammatisch Pikanten führte, und das Streben, in der äussern Form so künstlich und elegant als irgend möglich zu erscheinen, wodurch sich die Dichtkunst immer mehr dem Conversationston annäherte. Diese Schärfe des Verstandes, diese Feinheit

der Diction, dieser Sinn für das Lächerliche, diese mit der Strophe und dem Reim leicht und anmuthig spielende Tändelei, sind der Fortschritt der Französischen Poesie. Neben diesen Richtungen dauerte die ältere allegorische immer noch fort; die Reflexion derselben schien mit der Komik der Fabliaux in die lyrische Form sich aufgelöst zu haben. Die berühmtesten Dichter jener Zeit stimmen in diesen Zügen durchweg überein. Martin Franc, der Secretair der Päpste Felix V und Nicolaus V, vertheidigte die Damen gegen Angriffe, die der Roman der Rose auf sie gemacht hatte, in einem allegorischen Gegenroman, der Champion der Damen; Alain Chartier schrieb den Streit des Fetten mit dem Mageren, zweier von Amor Begünstigten, ein Brevier für den Adel und das Buch der vier Damen: seine Stärke lag im sententiösen Moralisiren; François Villon, ein liederlicher, aber witziger Mensch, glänzte durch seine neckischen Satiren; das grosse und das kleine Testament; Guillaume Coquillart, Official zu Rheims, hatte an komischen Wortfülle und burlesker Leichtigkeit wenig seines Gleichen; Guillaume Cretin oder du Bois und Charles de Bordigné, der das frivole Geschichtchen von Pierre Faifeu hinterliess, lebten noch in das sechszehnte Jh. hinüber.

Noch eine ganze Reihe von Dichtern, Pierre Michault, Secretair des Herzogs von Burgund, Jean Molinet, Canonicus zu Valenciennes, Jean le Maire, Guillaume Michel, Olivier de la Marche, Michel d'Amboise und andere arbeiteten in dem nämlichen Sinn und Geschmack; das Galante, Witzige, Complimen-

tirende, Moralisirende und Allegorische verdrängte bei ihnen den innigen Ton des ächt Lyrischen.

Sowohl die dramatische wie die lyrische Poesie zeigen uns in dieser Zeit die Kraft der erwachenden Reflexion; die Form derselben war immer noch die Allegorie als die Verbindung des abstracten Gedankens mit einer bildlichen Vorstellung. Diese Richtung bemächtigte sich auch des Romanes. Die älteren metrischen Behandlungen der epischen Stoffe von Adenez, Rusticien de Pise, Chrestien de Troyes u. s. w. wurden im funfzehnten Jh. in Prosa umgeschrieben; selbst mit dem Roman von der Rose geschah dies durch den eben genannten Molinet; offenbar suchte man durch diese Umgestaltung die Poesie in die Sphäre der Conversation hinabzurücken und den Unterschied des älteren Sprachidioms mit der Sprache der Gegenwart aufzuheben. Viele dieser Bearbeitungen waren so glücklich, dass sie als Volksbücher sich noch Jahrhunderte hindurch bis zur Revolution erhielten. Indem aber der epische Trieb sich im zwölften und dreizehnten Jh. wirklich erschöpft hatte, so konnte jetzt als neue Entwicklung nur eine Romandichtung entstehen, die ganz und gar auf der Willkür der Dichter beruhete; weitläufige Heldengeschichten wurden erfunden, die in einem lockeren Zusammenhang eine unendliche Fülle bunter und wunderbarer Begebenheiten entfalteten; die wirkliche Welt, die volksthümliche Sage verschwanden in träumerischen und allegorischen Geschichten, wie wir bereits darauf aufmerksam gemacht haben, dass der Karolingische und Bretonische Sagenkreis in sich selbst endlich zu

einer phantastischen Auflösung sich hinneigten. Daher übersprangen diese Romane, von aller Bestimmtheit durch die Ueberlieferung lossgerissen, jede Zeitfolge und machten die Ritter der Tafelrunde zu späteren Helden, die erst auf die ihrigen gefolgt wären. Damit gewannen sie die Freiheit, in der Geschichte und Geographie unbedingt zu verfahren und Alles in das Mährchenhafte hinüberzuspielen. Das Lebendige und Positive waren die eingewebten Naturschilderungen, Beschreibungen von Schlössern und Palästen, Unterweisungen in einem adligen Betragen und feinem Benehmen, besonders in der Kunst, Liebesbriefe zu schreiben, endlich moralisirende Ergiessungen, wie dies Alles im Roman von der Rose schon gegeben war; der Mechanismus der Geschichte war beständig die begeisterte Liebe des Helden zu einer schönen Prinzessin, die ihn zur Vollführung erstaunenswürdiger Thaten, zur Ueberwindung der riesenhaftesten Gefahren beseelt. Die Darstellung war prosaisch, oft einfach, herzlich und anmuthig, oft aber auch geistlos, ungeschickt und unaustehlich breit. Dies ist der Cyklus der Amadisromane, der nur als die Verflüchtigung der früheren Epik und ihres objectiven Gehaltes in die subjective Laune angesehen werden kann; dass der Arturische Sagenkreis ihn am meisten vorgebildet habe, ist leicht zu sehen, aber merkwürdig ist es, dass die Verfasser dieser Romane sich auch auf Griechische Dichtungen berufen. Noch hat sich keine solche Quelle entdeckt, selbst nicht für den Amadis von Griechenland; jedoch ist die Manier der Griechischen Romanschreiber mit ihrer extremen Sentimentalität, ihren gedehnten Schilderungen, ihrer bald sü-

ssen bald faden und gedunsenen Geschwätzigkeit, mit ihren Wundern und vernunftlosen Unmöglichkeiten allerdings dem rhetorisch aufgeputzten Styl und dem dämmergrauen Wirrwarr der Amadisromane sehr verwandt; S. Th. I. S. 296. — Gewöhnlich wird die erste Erfindung der Geschichte des Amadis dem Portugisen Vasco de Lobeira beigelegt, der zu Anfang des vierzehnten Jh. gelebt haben soll; allein man weiss nichts recht sicheres darüber. Zunächst ist die Spanische Bearbeitung mit Gewissheit noch in das vierzehnte Jh. zu setzen; im funfzehnten begannen die Französischen Gestaltungen dieses Stoffs und im sechszehnten die Drucke und zahllosen Nachahmungen, gegen deren verderblichen Einfluss viele Theologen und Moralisten zu eifern anfingen. Die Hauptverzweigungen dieser grossen Romanfamilie sind Amadis von Gallien, Esplandian, Florisando, Lisuarte, Amadis von Griechenland, Florisel, Anaxartes, Rogel und Agesilas von Kolchis, Silvio de la Silva, Sphäramund und Amadis vom Gestirn; daran schlossen sich in den Nachahmungen als Nachkommen des Gallischen Amadis. Florés von Griechenland, der Sonnenritter, Belianis, Primaleon, Palmerin von Oliva und andere. Die Concurrenz der Bearbeiter war überaus heftig; die Italiener und Deutschen nahmen die Amadisromane ebenfalls in ihre Literatur auf; endlich machte Gilbert Saunier, Sieur du Verdier zu Anfang des siebzehnten Jh. einen umfassenden Schluss, indem er in seinem Roman des Romans, der sieben starke Bände enthält, alle Amadisromane versammelte und mit ihm den Wunderglau-

ben, die Zauberei, Ritterlichkeit und Courtoisie des Mittelalters für Frankreich beendigte.*)

Jeder Uebergang des Geistes von einer Stufe, die er durchlebt hat, zu einer höheren kündigt sich durch Barbarei an. Die Bildung muss sich erst mannigfach nach vielen Seiten hin versuchen, bevor sie reife und gediegene Werke hervorzubringen im Stande ist. So löste sich im funfzehnten und sechszehnten Jh. die romantische Poesie Frankreichs allmälig in eine andere auf, deren Princip die Nachahmung des Antiken war. Diese Periode zeigte im sechszehnten Jh. zuerst eine ganz materielle Aufnahme der classischen Poesie; Marot, Jodelle, Ronsard copirten die Alten und mischten erlernte Einzelheiten, sogar eine Menge Griechischer und Lateinischer Wörter in ihre Dichtungen. Das Fremdartige der antiken Klarheit, Bestimmtheit und Kürze in Verhältniss zu dem Helldunkel, der Weichheit und Ausführlichkeit des immer noch fortwirkenden romantischen Sinnes schien darin als rohe Formlosigkeit. Es entwickelte sich daraus zweitens eine Poesie, welche das Antike nicht mehr so unmittelbar nachahmte, sondern mit Bewusstsein zur Regel ihrer Compositionen erhob; das war das goldene Zeitalter der Französischen Literatur im siebzehnten Jh. unter Ludwig XIV. Nach und nach wurde man aber dieser Regelmässigkeit überdrüssig; die grossen Meister Corneille, Racine, Moliere, Boileau, galten

*) Die Literatur der Amadisromane s. bei Ebert. No. 479 — 488; über Inhalt und Styl der einzelnen Romane ist Val. Schmidt in der sehr gründlichen Abhandlung in den Wiener Jahrbüchern, 1826, Bd. XXXIII, S. 16 — 75 nachzulesen.

zwar noch unbedingt und eben so fest stand die in ihren Werken entfaltete Aesthetik. Jedoch während man der Theorie zu genügen glaubte, schlich sich ein anderer Geist ein und wendete die Poesie von den abstracten Regeln des Systems zur Auffassung des von Natur Gebotenen. Diese Epoche des Ueberganges von der alten Schule zur modernen, deren Repräsentanten Rousseau und Diderot wurden, bezeichnet Voltaire. *)

In der ersten Epoche dieser Periode nahm Marot den Standpunct einer unbefangenen Nachahmung der Alten ein; die Schule, die sich nach ihm unter dem Namen des Siebengestirns bildete, war in dem Streben, die Präcision der Griechischen und Lateinischen Classiker sich anzueignen, manierirt und verfiel in eine trockene Rhethorik, deren Nüchternheit für Einfachheit, deren Schwulst für Erhabenheit galt; endlich gelang es dem Malherbe, die Eleganz der Französischen Sprache mit der antiken Klarheit und rhythmi-

*) Wären uns von den Anfängen der Römischen Poesie mehr Kunden überkommen, so müsste die Vergleichnng zwischen der Aufnahme des Griechischen in das Römische und beider in das Französische, der Wachsthum solcher Verschmelzung, viel Interessantes und Lehrreiches ergeben. Man hat in diesser Parallele zu einseitig auf die Identität Ludwigs XIV mit Augustus und des Ministers Richelieu mit dem Maecenas reflectirt; man hätte auch auf die innere Einheit des formellen Charakters und auf die Widersprüche nationaler Cultur mit einer ausheimischen in diesen Poesieen achten sollen; die Atellanen und Mimen wären mit den populären Mysterien und Farçen, die Franciade Ronsards mit den Annalen des Ennius, die Henriade mit der Aeneis u. s. w. zu vergleichen; s. die Note am Schluss des I Thl. dieser Geschichte.

schen Harmonie auf eine natürliche Weise zu vereinigen; zugleich trat mit ihm der Alexandriner entschieden als die Versform auf, welche dem verständigen und formellen Charakter der Französischen Poesie am meisten zusagte. Für Drama und Erzählung wurde sie Gesetz; Wohllaut, Grösse und Anmuth wollte man keiner anderen metrischen Form zuerkennen und so verschwanden allmählig die älteren romantischen Versmaasse. Der frühere sogenannte Alexandriner war in seinen verschiedenen Modificationen eines der ältesten Versmaasse Europa's. Das Fränkische Epos in der Mehrzahl seiner Gedichte (S. oben S. 39), die Geschichte des Alexanders, das Poema del Cid bei den Spaniern, die Gedichte des Deutschen Sagenkreises waren darin verfasst. Die Engländer kannten es früh und benutzten es zu Shakespeare's Zeit komisch, aber die Franzosen gaben ihm Würde und Ernst und erhoben es zu ihrem tragischen und epischen Verse. Je mehr er ausgebildet ward, je inniger verband er sich mit Sentenzen und Antithesen, je mehr ward gefordert, dass die Stärke oder Spitzfindigkeit des Gedankens den Vers bilden und die Poesie ersetzen sollte. *)

Clément Marot war der Sohn Jean Marots aus der Normandie, der am Ende des sechszehnten und am Anfang des siebzehnten Jh. als Dichter berühmt war. Die Gemahlin Ludwigs XII, Anna von Bretagne, begünstigte ihn und am Hof Franz I bekleidete er die Stelle eines Garderobeintendanten. Er

*) S. Ludewig Tieck, Deutsches Theater, Bd. II. Berlin 1817, 8, S. V.

schrieb bei verschiedenen Veranlassungen Episteln, die nichts sind als ein Aggregat von Complimenten in eleganten Wendungen; ein Doctrinal des Princesses in 24 Rondeaux, worin er die Frauen in der Tugend unterwies; so trocken dasselbe war, so machte es doch bei Hof viel Glück, denn es war ungemein moralisch. Die Züge des Königs Ludwig XII gegen die Genueser und gegen die Venetianer suchte er durch ein paar allegorisch-epische Versuche zu verherrlichen, die er Reisen nannte; die dürrste Prosa eines rein chronologischen Berichtes wird darin nur selten von langweiligen Declamationen der allegorischen Personen und einigen wirklich poetischen Zügen unterbrochen. Doch ist in der Sprache ein Streben zum Reinlichen und Zierlichen sichtbar. — Sein Sohn Clément wurde 1495 zu Cahors geboren und entwickelte frühzeitig ein angenehmes und fruchtbares Talent. Durch den Vater bei Hof eingeführt, spann er mit den schönsten und geistreichsten Damen Liebschaften an, unter welchen seine Verbindung mit der liebenswürdigen Gräfin Diana von Poitiers die bedeutendste war; später entzweiete er sich mit ihr und war unzart genug, die vorher Gepriesene nun mit spöttischen Versen zu verfolgen. Marot bekleidete bei Franz I die Stelle eines Kammerdieners und wurde mit ihm bei Pavia gefangen genommen. Gleich nach seiner Befreiung ward er als des Lutherthums verdächtig in Paris gefangen gesetzt; eine komische Epistel, die er an den König richtete, errettete ihn aus der Haft, deren Musse er zur Erneuung des Romans von der Rose benutzte. Hierauf wollte der leichtsinnige Dichter ernsthaft werden nnd schrieb auch einige geistliche

Gedichte; allein bald knüpfte er mit der geistreichen Margaretha, Königin von Navarra, der ehemaligen Madame d'Alençon, eine neue Liebschaft an, welche dauernder ward, da er sie nicht, wie die mit der Gräfin Diana, durch Indiscretion störte. Jedoch zum zweitenmal ward er von der Geistlichkeit, die er durch seine poetische Uebersetzung der Psalme aufgebracht hatte, zur Verantwortung gezogen und musste trotz der Verwendung seiner Gönnerin aus Frankreich entfliehen; er ging an den Hof von Ferrara, dann nach Genf, von wo man ihn aber wegen seines anstössigen Wandels verwies, und starb endlich 1544 nach einem unstäten Treiben zu Turin. Marot war ein witziger, lustiger, aber frivoler Mensch; Calvin bewog ihn, zur reformirten Kirche überzutreten, allein eben so schnell warf er den neuen Glauben von sich, als er mit Franz sich wieder versöhnen wollte. Seine Poesie ist das Abbild dieser Flüchtigkeit; sie ist geschmackvoll, anmuthig, witzig, aber ohne alle Tiefe; ihr classischer Werth liegt darin, dass sie die Bestimmtheit und Klarheit des Italienischen und Römischen Styles blicken lässt, ohne doch weder das eigenthümliche Gefühl des Dichters selbst, noch die alte romantische Sinnesart der Nation aufzuopfern. Die naive Einheit dieser Elemente war die Macht, durch welche Marot Alles bezauberte. Er dichtete sehr viel; Uebersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen finden sich auch verhältnissmässig viele unter seinen Studien. Schon in seinem funfzehnten Jahr widmete er dem König Franz eine allegorische Erzählung, der Tempel des Cupido, die eine zahllose Menge ähnlich construirter Tempel und Tempelchen in Frankreich nach

sich zog; das beste seiner Jugendwerke ist ein Gespräch zweier Verliebten über die Kunst, den Damen zu gefallen. Seine Eklogen sind nur höfische Gelegenheitsgedichte; die Hölle dagegen ist ein vortreffliches Gedicht, worin er seine Verhaftung und Gefangenschaft zum Gegenstand der Satire machte: die Hölle ist das Gefängniss, Cerberus der Kerkermeister, die Gerichtsstube der Vorhof der Hölle, Minos einer der Criminal- und Polizeirichter, welche ihn verhörten. Seine 27 Elegieen und 44 Episteln, so wie seine religiösen und ernsten Lieder, namentlich seine Königsgesänge, sind ohne Bedeutung. Aber seine Epigramme, Rondeaux und kleinen tändelnden Lieder sind wegen ihrer Leichtigkeit und Lieblichkeit ausgezeichnet; diese Einfachheit und Gewandtheit wurde mit dem technischen Ausdruck *Style marotique* benannt und verleugnete sich auch nicht in der Uebersetzung der Psalme, die er in Gemeinschaft mit Beza verfertigte und die in den protestantischen Kirchen Frankreichs lange gebraucht wurde.

Der König Franz soll selbst gedichtet haben; seine Schwester Margarethe glänzte sogar in der Poesie. Sie war zuerst an den Herzog Karl von Alençon, nach dessen Tod an Heinrich d'Albret, König von Navarra, vermählt und starb 1549 zu Ortez in Bigorre, von ihren Zeitgenossen wegen ihres Dichterruhmes hoch verehrt. Sie versuchte sich fast in allen Gattungen; sie schrieb vier Mysterien: von der Geburt Jesu Christi, von der Anbetung der heil. drei Könige, von den unschuldigen Kindlein und von der Flucht Josephs und Marias in die Wüste; ausserdem zwei Farçen: die eine von den beiden Mädchen und

Ehemännern, die andere von den Personen Zuviel, Genug, Wenig und Weniger, eine dürre Allegorie. Ihre geistlichen Gedichte, der Spiegel der sündigen Seele, der Triumph des Lammes u. a., so wie ihre mythologische Erzählung von den Satyrn und Nymphen der Diana haben manche Verdienste der rhetorischen Darstellung; ein momentan in ächter Begeisterung aufglühendes Gefühl, ein subtiler Verstand, eine nicht gemeine Geübtheit der Reflexion geben sich darin kund; das Werk aber, wodurch Margaretha ihren Namen vorzugsweise auf die Nachwelt brachte, sind die hundert Novellen, worin sie eine Menge der S. 90 ff. charakterisirten Contes versammelte und mit gefälliger Natürlichkeit erzählte. Sie hatte es dabei so gut, wie Alfonsus und der Verf. des Dolopathos auf die Moral abgesehen; allein neben dem Pikanten der Geschichten verliert dieser Zweck seine Bedeutung und lässt das Interesse des materiellen Inhaltes nackt zurück.*)

Die enge Verbindung, worin Margarethe mit Marot stand, haben wir bereits erwähnt. Marot hatte Feinde, wie Jean le Blond, François Sagon u. a.; allein seine Anhänger und Freunde, zu denen auch sein Sohn Michel Marot als Dichter gerechnet werden muss, überwogen diese an poetischer Kraft, wie der unglückliche Etienne Dolet, ein Satiriker, der 1546 zu Paris als Ketzer verbrannt ward, und Mellin de St. Gelais, der als Abt von Reclus, als Almosenier

*) S. die Literatur über Margarethe bei Ebert No. 13074 — 84. Die hundert Novellen, die sehr oft gedruckt sind, führen den Gesammttitel: Heptameron, als Nachahmung des Boccazzischen Titels Decameron.

und Bibliothekar der Könige Franz I und Heinrich II zu Paris 1559 st. und sowohl im Leben durch seinen Leichtsinn, als in der Poesie durch seine Leichtigkeit und Anmuth in Epigrammen, Liedern, Rondeaux, kleinen Erzählungen Marot am nächsten stand. Er war in den Lateinischen und Italienischen Dichtern sehr belesen und wir werden sogleich von seinem durch dies Studium herbeigeführten Trauerspiel Sophonisbe zu reden haben.

Gegen die Mitte des sechszehnten Jh. bildete sich eine Schule, deren Stifter Ronsard, deren Mitglieder du Bellay, Antoine de Baif, Pontus de Thyard, Remi Belleau, Jean Daurat und Jodelle waren und die sich selbst die Französische Plejade nannte. Ihr Streben war durchaus die Nachahmung der alten Dichter. Wenn aber die Marotsche Schule in ihrer Unbefangenheit manches Werthvolle durch die Aneignung der antiken Formen hervorbrachte, so ward diese Schule durch ihre Gelehrsamkeit zum Pedantischen hingerissen; auch musste sie von St. Gelais und anderen Freunden Marots scharfen Tadel erfahren. Pierre de Ronsard war in einer alten adligen Familie 1525 geb., machte mehre Reisen nach England, den Niederlanden und Italien, erwarb sich die Gunst Heinrichs II und Karls IX und starb, mit reichen Pfründen überhäuft und von seinen Bewunderern als Fürst der Französischen Dichter gepriesen, 1585. Er schrieb rastlos sein ganzes Leben hindurch, hatte wirklich den Willen, etwas Grosses zu leisten und versuchte sich in den mannigfachsten Gattungen. Seine Bekanntschaft mit den Italienischen Dichtern führte ihn zu einer Nachahmung des Petrarca; mehre hun-

dert Sonette, deren Laura eine Cassandra ist, sammelte er unter dem Titel Les Amours und stellte sich damit an die Spitze der Französischen Sonettisten. Die Geschmacklosigkeit und Sinnlichkeit dieser Sonette ist oft alles Maass überschreitend; die Lieder, Elegieen und Madrigale, die in diesen Gedichten der Liebe mit vorkommen, sind ebenfalls wollüstig und ohne alle Zartheit. Dasselbe gilt von seinen fünf Büchern Oden, worin er den Horaz und Pindar nachahmen wollte, aber nur einen Wulst ungeheurer Phrasen zusammenhäufte. Endlich wollte er auch der Homer der Franzosen werden und begann seine Franciade in 4 Büchern, worin er allerdings mehr Würde und Eleganz verrieth, als in seiner Lyrik; auch ist sie freier von pedantischer Affectation und präciser im Ausdruck. Ihr Gegenstand war die Stiftung des Königreichs Frankreich durch den Sohn Hektors, Francus, den sein Oheim Helenus, den hohen Beruf des Neffen prophetisch vorauserkennend, mit Schiffen von Griechenland aussendet.

Weniger verkünstelt und schwülstig als Ronsard war Joachim du Bellay, der 1560 als designirter Erzbischof von Bourdeaux st. und als Vetter des berühmten Cardinals du Bellay bei Hof in grossem Ansehen stand. Er dichtete in der gesuchten, mit Latinismen und Hellenismen überladenen Manier seiner Schule Sonette, Oden, Lieder und Gelegenheitsgedichte, worin er den Ovid nachzuahmen suchte, weshalb auch seine Zeitgenossen ihm den Titel eines Französischen Ovid zu geben gefällig genug waren. Antoine de Baif, der Sohn eines gelehrten Philologen, bearbeitete den Thraso des Plautus und den

Allein dies Stück war nicht von der entscheidenden Wirksamkeit, wie das erstere. Für das Lustspiel war aber sein dem Plautus und Terenz mit grosser Freiheit nachgebildetes Charakterstück Eugène ou la Rencontre von der nämlichen Bedeutung, wie seine Cleopatra für das tragische Schauspiel. Der reiche und wohlgenährte Abt Eugen theilt seine Gedanken über die Freuden des geistlichen Standes seinem Capellan ohne Rückhalt mit und gebraucht ihn in dem Liebesverständniss, in welchem er mit der schönen Ehefrau eines einfältigen Mannes lebt, zum Kuppler. Als er erfährt, dass ein von der Armee zurückgekommener Gascogner der zweite glückliche Liebhaber der Schönen ist, geräth er anfänglich in Verzweiflung, weiss aber am Ende die Umstände so schlau zu benutzen und die verschiedenen Intriguen so geschickt zu leiten, dass seine Schwester dem Gascogner in Ehren zu Theil wird, er selbst aber mit Genehmigung des Eheherrn seiner Geliebten vertragsmässig das Recht erhält, sich in Frieden und gleichsam ehelich zu ihr zu gesellen, so oft es ihm beliebt. Diese schaamlose Auflösung zeigt uns noch die Ausgelassenheit der alten Farçen und findet ihren nächsten Vergleichungspunct am Tartüffe Molières. Uebrigens sind die Charaktere an sich gut gezeichnet, nur überladen; die Situationen sind interessant und komisch, und der Sprache in kurzen Versen fehlt es nicht an Leichtigkeit; der Witz ist meist roh und ungezogen. *)

---

*) S. über das Siebengestirn Bouterwecks Geschichte der Poesie Bd. V. S. 198—230; das von ihm benutzte Material in Goujets Bibliothèque françoise T. XI—XV.

Die Bewegung, welche den Kern der Französischen Plejade ausmachte, die antike Sprache und Composition im Lyrischen, Epischen und Dramatischen der nationalen Poesie einzupflanzen, war eine allgemeine; nur daraus ist das ungemessene Lob erklärbar, was diesen Dichtern gezollt wurde, nur daraus der Wetteifer so viel verschiedener Talente, die mit jener Schule in keiner unmittelbaren Berührung standen, für die nämliche Sache. Mit rastloser Thätigkeit wurde besonders die dramatische Poesie betrieben, weil sie in den gesellschaftlichen Sinn der Franzosen am tiefsten eingriff und durch ihre Oeffentlichkeit das Trachten der Dichter nach Ruhm am schnellsten befriedigte.

Eine grosse Zahl dramatischer Dichter, besonders, tragischer, wäre bis auf Corneille zu nennen, allein nur wenige davon waren bedeutend. Wir erwähnen, dass von St. Gélais ein Trauerspiel in Prosa, Sophonisbe, 1559 aufgeführt wurde; Jacques Grevin und Gabriel Bounin schlossen sich ganz an Jodelle an; die Brüder Jean und Jacques de la Taille schrieben Lustspiele in Prosa; Jean verfasste auch ein Trauerspiel, die Hungersnoth, von nicht gemeinem Werth; Nicolas Filleul versuchte Schäferdramen im neuen Styl; Pierre Matthieu, Nicolas de Montreux, Jean Heudon dachten an romantische Stoffe, ja, der Pater Fronton bearbeitete sogar die Geschichte der Jungfrau von Orleans für die Bühne. Am ausgezeichnetsten waren die Leistungen von Robert Garnier, der die Abwechselung männlicher und weiblicher Reime für die poetische Theatersprache zum Gesetz erhob. Er benutzte den Sophokles, Euri-

pides und Seneca sehr fleissig, erhöbete die Würde des Ausdrucks und glänzte in rednerischen Ausführungen, vorzüglich in seinem berühmten Hippolyte, der 1573 erschien. Auch da, wo er den Stoff nicht aus der Griechisehen oder Römischen Geschichte entlehnte, wie in den Jüdinnen, einer Darstellung der Geschichte des Königs Zedekias, bediente er sich des Chors als mithandelnder Person, und nur in einem Trauerspiel, Bradamante, das er zum Theil nach dem Ariost dichtete, wagte er ihn fortzulassen. La Peyrouse gab 1555 mit seiner Medea das erste Muster eines ganz in Alexandrinern gereimten Trauerspiels. Die Werke der genannten Dichter wurden auf Privatbühnen aufgeführt, weil die älteren Gesellschaften noch im Besitz der Privilegien waren; allein die allgemeine Wendung des Geschmacks liess die Passionsbrüderschaft bereitwillig finden, ihr Privilegium 1592 der Troupe de la Comédie Françoise zu verpachten und 1600 noch einer andern Gesellschaft die Erlaubniss zu ertheilen, in einem anderen Quartiere von Paris, dem Marais, regelmässige Schauspiele zu geben. Die erstere Gesellschaft besoldete Alexander Hardy als ihren Theaterdichter, einen Mann von grosser Belesenheit und technischer Gewandtheit, der historische Stoffe schnell und glücklich in Scenen zu setzen verstand. Er soll über 800 Stücke geschrieben haben, von denen noch ungefähr 40 sich erhalten haben, unter welchen einige verrathen, dass ihr Verfasser bei aller Flüchtigkeit doch Sinn für das wahre tragische Pathos hatte; seine Dramen nannte er selbst Tragikomödien. Das Lustspiel blieb im Verhältniss zur Tragödie zurück; Pierre

de la Rivey that in der letzteren Hälfte des sechszehnten Jh. zwar Manches dafür, allein die Farçe blieb doch noch immer der Liebling des Publicums, das sich an den rohen Witzen des dicken Wilhelm, wie damals der Pariser Kasperle hiess, und an den burlesken Streichen des närrischen Tabarin und Turlupin für die Ernsthaftigkeit zu enschädigen suchte, die es bei dem affectirten Pomp der Tragödien beobachten musste, um hinter dem vornehmen und gelehrten Geschmack des Hofes nicht zurückzubleiben. Bis auf Corneille hin dauerte dieser Gegensatz fort; im Tragischen waren seine unmittelbaren Vorgänger Jean Rotrou, st. 1650, Balthasar Baro und Mayret, welche beiden sich zum Spanischen Geschmak hinneigten; Mayrets Schäferspiel Silvanire und seine Tragödie Sophonisbe erwarben besondere Berühmtheit und Sophonisbe wurde kurz vor Corneille's Cid 1655 mit grösstem Beifall aufgenommen.

Wenn wir die Gährung, die im sechszehnten Jh. durch die tiefen Bewegungen auf dem kirchlichen Gebiet und durch das so allgemein und so emsig betriebene Studium der Classiker auf dem der Kunst statt fand, wenn wir den Untergang der alten romantischen Sinnesart, ihre Auflösung in den Moralitäten und Amadisromanen, wenn wir endlich die lächerlichen Verkehrtheiten erwägen, die in der Ronsardschen Schule durch Sprachmengerei und verschrobene Compositionen nach antiken Vorbildern sich ergaben, so werden wir von selbst erwarten, dass diese mannigfachen Verzerrungen des Sittlichen und Aesthetischen auch in Einen Brennpunct zusammentrafen. Dies geschah in dem Roman Gargantua und Pan-

tagruel von François Rabelais. Er ward zu Chinon in Touraine geboren, war erst Franciscaner, dann Benedictiner, hierauf Lehrer der Medicin auf der Universität zu Montpellier und wusste sich die Gunst des Königs Franz und des Cardinals du Bellay zu erwerben. Sein Roman ward von der theologischen Facultät zu Paris verboten, aber der König hob das Verbot wieder auf, und Rabelais st. gegen 1553, wenn auch oft als Ketzer und Atheist angefochten, doch nie überführt, im behaglichen Genuss einer guten Pfründe. Rabelais war Meister der poetischen Carricatur und verstand mit dem kühnsten Uebermuth und dem ungeheuersten burlesken Witz zu schreiben; seinen Cynismus sollte man ihm dabei so wenig zum Vorwurf machen, als dem Aristophanes, denn er wird ewig ein unentbehrliches Element solcher Darstellungen bleiben müssen; auch die gewaltsame Behandlung der Sprache, die Schöpfung so unzählig neuer Worte sollte man ihm nur als Verdienst anrechnen, denn der komische Dichter muss so gut wie der Maler des Komischen das Heterogenste zu den seltsamsten Gestaltungen zusammenfügen dürfen, um uns den Widerspruch des Lächerlichen recht fühlen zu lassen. Ein ganz falscher Gesichtspunct ist es, wenn man den Roman des Rabelais mit dem Don Quixote des Cervantes hat parallelisiren und dann in jenem natürlich nur Rohheit und Gemeinheit, keine Idee hat finden wollen. Muss denn jedes Buch, was den Namen Roman führt, ein Werk nach dem Begriff der Aesthetik der Neueren sein? Roman nannte Rabelais sein Buch, weil es halb und halb eine Geschichte erzählt. Und muss der satirische Roman

nothwendig einen Plan haben, muss er ein Lehrgebäude sein? Liegt nicht in der komischen Poesie die grösste Willkür als eine Berechtigung? Die Sprache des Rabelais ist nicht die classische des Cervantes; dies Urtheil ist sehr wahr, allein sie ist die classische dieser überschwenglichen, mit riesenhaften Kräften und dem Ton nach mit der naiven Einfalt eines Kindes spielenden Ausgelassenheit. Rabelais hat auf den Krieg der Franzosen mit den Niederländern, auf die Justiz, auf das Hofleben, die Kirche, die Gelehrten u. s. w. viel satirische Züge eingeflochten, die eine ganz specielle Bedeutung haben, allein er hat die Idee darin nie untergehen lassen, sondern in dem Einzelnen das Allgemeine so treffend dargestellt, dass seine Dichtung einen bleibenden, einen universellen Werth erhalten hat. Mit der Geschichte des Gargantua beschäftigt sich nur das erste Buch; die übrigen vier erzählen die seines Sohnes Pantagruel; jener ist ein Fresser, dieser ein Säufer. Wir heben nur einen Zug aus dem Ganzen hervor, um zu zeigen, wie bei Rabelais die Poesie des Mittelalters erscheint. Als Pantagruel an dem Krieg der Dipsoden und Amauroten Theil nahm, ward seinem Philosophen Epistemon der Kopf abgehauen. Aber Panurge, Pantagruels Gesellschafter, nähete ihm denselben wieder an und machte ihn lebendig. Nun erzählte Epistemon, was er in der Hölle, worin er unterdessen gewesen, gesehen habe: Alexander der Grosse flickte Hosen, der Römische Zauderer Fabius reihete Paternoster aneinander, König Artus und die Ritter der Tafelrunde waren Schiffleute auf den Höllenflüssen und erhielten, wenn sich die Teufel mit

Schifferstechen belustigten, einen Nasenstüber zur Belohnung; Nero war ein Gaukler, der um einen Pfennig sang und Fierabras zum Famulus hatte, Gottfrid von Bouillon ein Rosenkranzmacher und Bilderverkäufer, die vier Haimonskinder waren Marktschreier, Oger der Däne putzte Harnische; Hüon von Bourdeaux war Fassbinder, Melusina eine Küchenstrunze u. s. w.

Wornach die Marotsche Schule mit bald hellerem, bald dunklerem Instinct strebte, was die Schule des Siebengestirns mit kahlverständigem Sinn einseitig verfolgte, das sollte Malherbe und seine Schule in dem Grade erreichen, dass die Französischen Kritiker seit Boileau mit ihm den Anfang der wahren Französischen Poesie setzen zu können glauben. Wenn nämlich in der Marotschen Schule noch der *Ton der* mittelalterlichen Dichtung vorschlug, wenn in der Ronsardschen die antike Sprache, Composition und Mythologie bis zur Unterdrückung des Französischen vor herrschte, so erlangte Malherbe endlich diejenige Einheit der antiken Bildungsweise mit dem Geist der Französischen Sprache, welche von diesem Augenblick an als unabänderliche Norm galt. Die Willkür, Regellossigkeit, phantastische Wildheit und Sprachfreiheit des Rabelais und seiner Nachfolger ist gleichsam die Ironie dieses etiquettenmässigen Zwanges, dieser Abgemessenheit des Ausdrucks und des Verses, dieser Zahmheit der Phantasie und rein rhetorischen Begeisterung, welche sich jetzt der Französischen Poesie bemächtigten. Was wir aber S. 135 bemerkten, dass die Richtung auf das Formelle und abstract Verständige, wie sie sich im vierzehnten und funfzehnten Jh.

in der immer mehr mit dem Hofleben sich verschmelzenden Poesie offenbarte, gar nicht ausser Zusammenhang stehe mit früheren Erscheinungen, das gilt auch von Malherbe. Seine gedankenarme, phantasielose Poesie, seine wohlklingenden Alexandriner, seine zierlichen und ausgesuchten Redensarten waren nur das Resultat vieler vorangegangenen Tendenzen und er war nur derjenige, dem die Darstellung dieses nothwendigen Resultates zuerst gelang. Dies sein Verdienst ist ihm nicht zu schmälern; aber mehr darf ihm auch nicht zugerechnet werden, wenn man anders der Geschichte der Französischen Dichtkunst vor ihm eingedenk bleiben will. Selbst in der Reinheit und Eleganz der Sprache hatte er Bertaud und Desportes zu Vorgängern. Jean Bertaud war Grossalmosenier der Königin Maria von Medici und schrieb ausser anderen geistlichen Gedichten besonders eine Folge von Trauerreden in correcten Alexandrinern. Philippe Desportes, ebenfalls ein angesehener Prälat, Günstling Heinrichs III, verfasste recht anständige und oft gefällige Sonette, Elegieen und Liebeslieder; am meisten stechen seine Bergeries hervor, in denen er das Glück des Landlebens pries. — François de Malherbe ward 1555 zu Caen aus einem vornehmen Normannischen Geschlecht geboren, studirte zu Heidelberg und Basel, kämpfte unter der Ligue gegen Heinrich IV, lebte im Gefolge des Herzogs von Angouleme in der Provence, trat aber später in vielfache Verbindung mit dem Hof und st. 1628. Seine meisten Poesieen waren Gelegenheitsgedichte, Sonette, Epigramme, Lieder und Stanzen, eine zwischen Ode und Lied ziemlich charakterlos schwebende Gattung.

Er schrieb nicht viel, aber, was er dichtete, war so überlegt, so durchgearbeitet und sauber abgefeilt, dass Metrum, Diction und Gedanke wohlklingend, würdig und wahr erschienen. — Diese Verständigkeit des Inhaltes, Richtigkeit der Beschreibung und Harmonie des Rhythmus in reinem Französisch bezauberten die Nation. Theophile Viaud, Kammerjunker an Heinrichs IV Hof, gestorben 1626, eiferte nicht ohne Glück mit Malherbe in der Ode; François Maynard, geb. 1582 zu Toulouse, Secretair der *Königin* Margarethe, gest 1646 als Staatsrath, suchte in seinen Epigrammen, Liedern und Stanzen auch so einfach und gebildet wie Malherbe zu sein; Honorat de Bevil, Ritter und Herr von Racan, st. 1670, war wie Maynard ein Schüler Malherbe's, und that sich in Bergerien hervor, die er theils lyrisch, theils nach *Italienischen* Mustern dramatisch behandelte. Claude de l'Etoile, Mitglied der Akademie, machte die Poesie zum Organ seiner Schmeichelei bei Richelieu; Jean François Sarazin, ein Landsmann Malherbe's, gest. 1654, sagte den Damen versificirte Artigkeiten. Mehre Dichter, wie Germain Habert, Claude de Malleville und Andere, beschäftigten sich neben ihrer galanten Gelegenheitspoesie besonders mit der gereimten Paraphrasirung von Psalmen, ein Unwesen, das mit Marots Uebersetzung der Psalme begann und sich das ganze siebzehnte Jh. hindurch erhielt; das Lächerliche dabei war, dass man solche Umschreibungen, wenn sie nur wohlklingend und correct ausfielen, bereits für Poesie hielt. Am kräftigsten und eigenthümlichsten von allen Lyrikern dieser Epoche zeigte sich Marc-Antoine Gerard de St. Amand, seit 1637 Mit-

glied der Franz. Akademie; er war reicher an ächt-dichterischen Gefühl und an wahrer Phantasie, als die meisten der eben genannten Poeten.

Wenn Malherbe und seine Schule die classische Lyrik der Franzosen begründete, so war Mathurin Regnier Schöpfer ihrer classischen Satire. Er wurde 1573 zu Chartres geboren. Zweimal besuchte er als Begleiter des Cardinal Franz von Joyeuse und des Gesandten Philipp von Bethüne Rom und empfing durch sie ein reichliches Einkommen. Er verschwendete aber Alles in Ueppigkeit und st. 1613 an Entkräftung. Regnier hat uns noch 16 Satiren hinterlassen, die sämmtlich das Gepräge des Genies an sich tragen. Sein Alexandriner ist nicht so flüssig wie der Malherbesche; sein Ernst ist nicht der tieferschütternde des Juvenal und Persius, denen er nachstrebte, aber seine Gemälde sind aus der klarsten Beobachtung des Lebens geschöpft, seine Sprache wahr und scharf und sein Witz kernig.

Sowohl bei der Ronsardschen als bei der Malherbeschen Schule haben wir bereits der Schäferpoesie erwähnen müssen. Unter Voraussetzung dessen, was wir in dieser Beziehung von Mayret, Desportes und Racan schon gesagt haben, wollen wir noch die vorzüglichsten Werke nennen, welche die bukolische Gattung während des siebzehnten Jh. entwickelte. Sie war im Durchschnitt die Maske, hinter deren scheinbar unbefangenen Zügen die Galanterie, Coquetterie, Wollust und Schmeichelei sich verbarg. Die Idyllen des Theokritos waren schon eine künstliche Gestaltung des Sicilianischen Mimus; die Eklogen

Virgils waren eine höfische Umbildung Theokritischer Muster; die Französischen Pastorellen des siebzehnten Jh. waren nicht mehr jene anmuthigen Scherze, jene zärtlichen Wechselgesänge, die in der alten Nord- und Südfranzösischen Poesie aus wirklichen Anschauungen und Gefühlen hervorgingen, sondern grösstentheils eine Verzerrung der Virgilianischen Jdyllen. Was sich noch von wahrer Dichtkunst darin zeigte, das gehörte theils Spanischen Vorbildern, theils einem unbewussten Ueberrest der alten romantischen Sinnesweisse an; dies letztere war der Fall in dem Schäferroman Astrée, den Honoré d'Urfé, geb. 1567 zu Marseille, im Anfang des siebzehnten Jh. herausgab. Offenbar hatte er Spanische Dichtungen vor Augen, allein ein eigenthümliches Zartgefühl und ein lebendiges Interesse für das Schwärmerische leiteten ihn in seiner Composition mit sicherem Zuge. D'Urfé's eigene Geschichte soll dem Ganzen zu Grunde liegen, ist aber hinter einem künstlichen Gerüst von Franken, Burgundern, Römern, Druiden, Nymphen u. s. w. versteckt und von einer Menge geschickt eingeflochtener Novellen durchbrochen. Die Darstellung schliesst sich zunächst an die der besseren Amadisromane an; sie ist anmuthig, allein durch Wiederholungen, durch überfliessende Geschwätzigkeit und leere Grübeleien über die Liebe wird sie oft langweilig. Hierzu kommt die weite Ausdehnung des Romans, denn er umfasst fünf ziemlich starke Bände, genoss aber nichts desto weniger einer ungemeinen Verehrung. — Als der lobenswertheste Nachahmer der Virgilianischen Hirtenpoesie ist Jean Renaud de Segrais zu nennen, geb. 1624 zu Caen, Kammerherr der Herzogin von

Montpensier, Marie Louise d'Orléans, gest. 1701. Mit seiner Freundin, der Gräfin La Fayette, schrieb er gemeinschaftlich zwei Romane, Zaïde und die Prinzessin von Cleve, die zwar mit vielem Beifall aufgenommen wurden, ihm aber doch nicht den Ruhm erwarben, der ihm durch seine zärtlichen Eklogen unbedingt zugesichert ist; der elegische Ton derselben ist vortrefflich und im Ausdruck edel, rein und ungekünstelt; nur zuweilen wird er einförmig und süsslich, ein Fehler, woran besonders des Segrais episch-bukolisches Gedicht Athis kränkelt. — Auch eine Idyllendichterin, Madame Antoinette Deshoulières, die 1638—1694 zu Paris lebte, machte sich berühmt. Sie war eine recht gute Frau, die eine Menge trivialer Verse schrieb; die Idyllen sind noch das Beste von ihnen; weil für sie ein weiches Gefühl und ein mittelmässiger Verstand allenfalls ausreicht, so kann man in dem einfachen Ausdruck der beschränkten Empfindung schon eine gewisse Befriedigung finden. Aber selbst die gepriesenste ihrer Idyllen, welche die Leidenschaftlosigkeit der Lämmer mit einem predigerhaften Pathos besingt, gehört nicht einmal ihr, sondern einem 1580 gestorbenen obscuren Dichter, Antoine de Cotel, dessen Verse sie blos etwas modernisirte. —

Es ist zwischen der Malherbeschen Schule, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jh. blühete und zwischen den Dichtern des eigentlichen Siècle de Louis XIV keine chronologische Grenze zu ziehen; es wäre lächerlich, irgend ein bestimmtes Jahr für den Anfang der Bildung, die unter diesem Monarchen herrschend war, festzusetzen. Aber auch sonst wird

in den Verhältnissen des Lebens, insofern sie die Kunst bedingen, keine sonderliche Veränderung sichtbar; wie sie seit Franz I und noch tiefer hinab seit Philipp dem Schönen sich gestaltet hatten, so blieben sie und die Biographie der Französischen Dichter hat daher viel Monotones. Sie werden in Paris oder in einer Provincialstadt geboren, in einem Jesuitercollegium unterrichtet, erwerben sich die Gönnerschaft eines adligen Herrn oder einer vornehmen Dame, sind endlich so glücklich, die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu ziehen, werden meistens Mitglieder der Akademie, bekommen, wenn sie Abbé's sind, eine Pfründe, wenn nicht, eine königliche Pension und sterben nach einem epikuräischen Lebensgenuss gewöhnlich in einem hohen Alter. Unter Ludwig XIV empfingen diese Verhältnisse nur einen noch glänzenderen Anstrich und wie so das Aeussere seinen Pomp erhöhete, wie die gesellschaftliche Feinheit und Grazie ihren Gipfel erstieg, so erschien auch das Wesen der Kunst nicht als ein anderes, sondern nur als ein noch bestimmteres und verklärteres. Ihr Inneres war aber dasselbe, jene Einheit des Antiken mit dem Französischen, die nun schon die Aufgabe der zahllosen Dichter dreier Schulen gewesen war. Alle Gattungen der Poesie wurden in dieser Zeit durch classische Dichter angebauet und mit dem Leben der Stadt Paris und des Hofes in die innigste Verbindung gebracht. Aber keine Gattung vermochte sich allen Interessen der gebildeten Gesellschaft so anzuschmiegen und die Nation so mit dem Wahn zu erfüllen, dass ihre Dichter die Römischen und Griechischen nicht blos erreichten, sondern noch übertr äfen, als die

dramatische; die epische und lyrische blieben dagegen ziemlich auf dem Standpunct zurück, den sie in der Ronsardschen und Malherbeschen Schule schon inne hatten, nur dass auch hier die Sprache eine grössere Präcision und Eleganz erlangte. Will man daher perspectivisch zu Werke gehen, so muss man von diesen Gattungen beginnen und von ihnen zur dramatischen aufsteigen.

In der epischen sind die Versuche zu einem wirklichen Epos, die Romane und die leichten Erzählungen zu unterscheiden. Ganz in dem immer mehr verschwindenden romantischen Geschmack dichtete Jean Desmarets de St. Sorlin, ein Günstling Richelieu's, einer der ersten Mitglieder der von diesem gestifteten Akademie, gest. 1676, ein Epos Clovis, worin er den ersten christlichen König der Franken, den mächtigen Begründer ihrer Monarchie, Chlodwig zum Gegenstand einer wunderbaren, an Abenteuern, Zaubereien, Liebschaften und Heldenthaten reichen Erzählung machte. Wirklich schimmerte in diesem Glanz alles Reizende des alten Ritterepos hindurch, allein die Form blieb mangelhaft; sie hatte weder das Naive der alten Dichter noch die Würde des classischen Epos. Da Ronsard die Sage vom Trojanischen Francus, Desmarets die Geschichte Chlodwigs schon weggenommen hatten, so rückte Jean Chapelain, Desmarets Zeitgenosse nud ebenfalls Akademiker, weiter zur Geschichte der Jungfrau von Orleans. Er hatte schon durch Oden, Sonette und Madrigale einen vortheilhaften Ruhm erworben, als er die zwölf endlosen Gesänge seines befreieten Frankreichs herausgab, aber durch diese so mühsame als trockne Ar-

beit die Erwartung des Publicums nicht im Geringsten befriedigte. Nicht weniger geschmacklos als Chapelains Pücelle, aber doch von einem etwas höheren Anflug der Phantasie belebt, fiel das besiegte Rom oder Alarich von George de Scudéry aus. Er war aus einer Provençalischen Familie 1601 zu Havre de Grace geboren, ward 1650 Mitglied der Akademie und. st. zu Paris 1667. Einen viel poetischeren Sinn als der gelehrte und steife Scudéry bewies der Jesuite Pierre le Moine, geb. 1601—1672, in seinem Epos vom heiligen Ludwig oder von der Wiedereroberung der heiligen Krone. Schon die Wahl des Gegenstandes war glücklicher; er bot eine Welt, worin der Dichter sich mit wahrer Begeisterung bewegen konnte, denn die Franciade, Clovis und Alarich lagen von aller lebendigen Anschauung zu *weit ab* und wurden nebulös; die Jungfrau von Orleans war aber deshalb ein schwieriger Stoff, weil die heldenmüthige Retterin Frankreichs von ihren eigenen Landsleuten aus Neid und Ueberdruss, nachdem sie dieselbe erst vergöttert hatten, verrathen, dem Feind und einem schmählichen Tode hingegeben war. Die Thaten und Schicksale des heiligen Ludwig standen dagegen mit allem Romantischen in Beziehung und mit dem Ernst der Wahrheit und der Würde eines für das religiöse und National-Gefühl gleich sehr geheiligten Helden war zugleich der Phantasie ein freier Spielraum eröffnet. Allein le Moine verlor sich zu sehr in eine monotone Feierlichkeit und in schwülstige Metaphern, als dass er in dem einfachen Styl des wahren Epos hätte darstellen und das Publicum an sich fesseln können. Die Geschichte Chlodwigs wurde später noch einmal

von Limojon de St. Didier aus Avignon, der bis 1739 lebte, bearbeitet, allein wenn dieser Dichter auch mehr Eleganz als Desmarets zeigte, so hatte er doch nicht den mindesten Erfolg. Alles, was die Französische Aesthetik von einem Epos fordern konnte, wurde ihr endlich in den Begebenheiten des Telemach durch François de Salignac de la Motte Fénelon, den bekannten Erzbischof von Cambray, geb. 1651, gest. 1715, erfüllt. Zwar war er nicht, wie die genannten Epen in Alexandrinern, aber in einer sehr gehaltenen, wohllautenden und bei aller Würde lieblichen Prosa geschrieben. Auch der Plan des Ganzen, die Vertheilung der Episoden, das Gleichgewicht des Mythologischen und Wunderbaren mit dem Menschlichen und Begreiflichen, die unmittelbare Verknüpfung mit der Homerischen Odyssee riss die Franzosen zur höchsten Bewunderung hin. Und doch ist das Epische im Telemach untergeordnet; das Didaktische, um einen jungen Fürsten angenehm über seine Pflichten zu belehren, ist die Hauptsache und dies Interesse des Verstandes, wodurch Kalypso, Mentor u. s. w. zu allegorischen Figuren herabsinken, war es vorzüglich, was die Franzosen so unwiderstehlich einnahm.

Mehr dichterisches Leben als in den feierlich langweiligen oder moralisirenden Epen zeigte sich in den Romanen, allein die ernsten von ihnen litten doch auch an einer höchst trostlosen Einförmigkeit. Gautier de Costes de la Calprenede, ein Gascogner, zu Paris als königl. Kammerherr 1663 gest., hatte ein leichtes Erzählungstalent und eine fruchtbare Phantasie. Nur auf die Unterhaltung seiner Leser bedacht,

schrieb er eine Menge Romane ohne alle höhere Tendenz. Er wählte seine Stoffe aus der Griechischen und Römischen Geschichte, behandelte sie aber im Styl der älteren Ritterromane. In Erfindung interessanter Begebenheiten war er unerschöpflich, so dass sein Faramond 7, seine Cassandra 10, seine Cleopatra sogar 12 Bände umfassen. Seine nicht weniger fleissige Nachahmerin war Scudery's Schwester, Madeleine de Scudery, gest. 1701. Sie war sehr hässlich und konnte sich daher ihrer Schreibwuth um so freier hingeben. An einigen ihrer Romane, z. B. am Ibrahim Bassa, soll auch ihr Bruder Antheil haben. Sie hinterliess sieben Romane, die an Umfang denen des Calprenede nichts nachgeben; ihre Clélia enthält 10 Bände, ihr Cyrus ebenfalls; aber sie blieb in der romantischen Gestaltung des antiken Lebens hinter der Leichtigkeit ihres Vorgängers zurück und fiel oft in das Süssliche und Pedantische. — Diese Dichtungen machten den Uebergang zu dem rein historischen Roman, der oft schon ganz in den Memoirenton überging. Das ritterliche Costum wurde darin völlig abgeworfen und die psychologische Entwickelung fing an, sich geltend zu machen. Ein Fräulein Charlotte Rose de Caumont de la Force, 1650—1724, machte sich durch die historische Treue, womit sie ihre Gegenstände behandelte, sehr berühmt; sie schrieb die Geschichte der Königin Margarethe von Navarra, das Leben Königs Gustav-Wasa von Schweden, die geheime Geschichte des Burgundischen Hauses u. s. w. Eine andere Dame, Frau von Villedieu, spann Anekdoten von Cäsar, Alcibiades, Solon und andern grossen Männern

zu weitläufigen galanten Romanen aus; vorzüglicher als diese barocken Compositionen waren ihre Granadischen Galanterieen in Spanischer Novellenmanier. Das Extrem in der Gattung des historischen Romans erreichte der Graf von Büssy, Roger de Rabutin, 1618 bis 1693, der in seinen Liebesgeschichten der Gallier die galanten Intriguen und pikanten Scandale vom Hof Ludwigs XIV mit einer solchen Schamlosigkeit darstellte, dass er vom Hof auf immer verwiesen werden musste. Die glücklichsten Versuche, die sich eines immerwährenden und ungetheilten Beifalles erfreueten, machte Marie Madeleine Pioche de la Vergne, Gräfin de la Fayette, gest. 1693. Diese vielseitig gebildete und geistreiche Dame schrieb Memoiren des Französischen Hofes, die Geschichte der Herzogin von Orleans, Henriette von England, die Prinzessin von Cleve und Zaide, an welchen letzteren beiden Romanen, wie wir schon erwähnten, Segrais Antheil haben soll; Zaide besonders ist durch Einfachheit und Zartheit musterhaft. — Neben dieser Gattung wurde auch der komische Roman in die Literatur eingeführt. Paul Scarron, geb. 1610 zu Paris, Gatte der Francisca d'Aubigné, der nachmaligen Marquise de Maintenon, ein sein ganzes Leben hindurch kranker, unwirthschaftlicher, aber stets lustiger, von burlesken Einfällen übersprudelnder Mann, der 1660 st., arbeitete besonders für die Bühne. Den meisten Ruf erlangte er durch seine Travestirung der Aeneis und durch einen Roman, dem er selbst den Titel Roman comique gab und worin er mit keckem Muthwillen, mit munterer Laune und angenehmen Witz eine sehr gelungene Darstellung gab, die nur

stellenweis durch Gewöhnlichkeit und Geschwätzigkeit abstösst. Sehr fruchtbar war nach ihm Alain René le Sage, 1668 auf der Halbinsel Ruys zu Sarznau in der Bretagne geboren. Der Abbé de Lyonne, der ihn unterstützte, machte ihn mit der Spanischen Literatur bekannt und le Sage übersetzte nun nicht blos viele Theaterstücke, sondern auch des Cervantes Don Quixote. Von den komischen Romanen, die er Spanischen Schriftstellern nachahmte, Guzman d'Alfarache, Geschichte des Stevanille von Gonzales, der Baccalaureus von Salamanca, Abenteuer des Ritters Beauchesne, Capitains der Flibustier, zeichneten sich besonders aus: der hinkende Teufel, eine Nachahmung des diablo coxuelo von Luis Perez de Guevara, und die Geschichte des Gil Blas von Santillana. Menschenkenntniss, ein richtiger psychologischer Tact, eine Fülle interessanter Situationen, eine warme und stets elegante Sprache, sind die Vorzüge dieser Romane. Le Sage st. unter glücklichen Verhältnissen in hohem Alter 1747.*)

Wenn man bedenkt, wie herrisch die von der guten Gesellschaft anerkannte Theorie die Dichter des siebzehnten Jh. bestimmte, wie schwer es war, das eigenthümliche Talent mit Nachdruck zu entfalten,

*) Bouterweck a. a. O. S. 241 behauptet, le Sage habe seine Vorbilder nicht nur in jeder Hinsicht erreicht, auch in mancher übertroffen. Dagegen hat Ludwig Tieck in der Vorrede zu dem Leben und den Begebenheiten des Escudero Marcus Obregon, der Autobiographie des Span. Dichters Vincente Espinel, zum ersten Mal ins Deutsche übertragen, Breslau 1827, 2 Bde., 8, die Spanischen Quellen des Gil Blas und deren höhere Vortrefflichkeit dargethan, wodurch die Meinung, als wenn dieser Roman Original wäre, zerstört ist.

so muss die Erscheinung eines Dichters wie Lafontaine überraschen. Er war es, der die kleinen anmuthigen Erzählungen, die alten Contes noch einmal verjüngte und noch einmal jene heitere Unbefangenheit blicken liess, welche in dem künstlichen System des geselligen Lebens wie in der Kunst gänzlich untergegangen zu sein schien. Aber nur ein Mensch von Lafontaine's Charakter konnte eine solche Freiheit von allen Regeln behaupten, nur eine angeborene Naivetät vermochte sich mit einer solchen Consequenz und Unverwüstlichkeit mitten in den raffinirtesten und rücksichtvollsten Kreisen zu erhalten. Jean de la Fontaine wurde 1621 in der Champagne zu Chateau-Thierry geb., fand an der hier wohnenden Herzogin von Bouillon, später an dem Prinzen von Conti, an den Herzögen von Vendome und Bourgogne Beschützer und trat in Paris als Kammerherr in die Dienste der Henriette von England. Der Finanzintendant Fouquet unterstützte ihn mit Geld; die Frau von Sablières sorgte mütterlich fast 20 Jahr hindurch für ihn und nach ihrem Tode Madame d'Hervart. Immer träumerisch, immer in sich versunken, nachlässig in seinem Aeusseren, ein liebenswürdiges Kind, st. Lafontaine 1694. Er versuchte sich in vielen Gattungen; für den Componisten Lulli schrieb er Opern, für das Lustspiel übersetzte er den Eunuchen des Terenz, gelegentlich verfasste er Balladen, Glossen, Doppelrondeaux, Elegieen, Sonette, sogar in der Anwandlung einer recht ernst gemeinten frommen Stimmung, Psalmen und geistliche Hymnen. Auch bearbeitete er nach dem Apulejus die Geschichte der Psyche in zwei Büchern, eine widerwärtige, frostige Composi-

tion, worin er Verse und Prosa wechseln liess. Allein alle diese Dichtungen haben sehr geringen Werth, nur seine Fabeln und seine Erzählungen haben seinen Namen verewigt. In keiner dieser Gattungen war er Erfinder; in der Fabel entlehnte er von den Lateinern, Griechen und älteren Französischen Fabeldichtern, in der Erzählung entnahm er den Stoff ebenfalls von Andern, besonders von den Fabliaux und hatte selbst in deren Behandlung an dem Rechtsgelehrten und Philologen unter Heinrich IV, Jean Passerat, einen sehr rühmlichen Vorgänger gehabt. Allein mit der bezaubernden Leichtigkeit, die Lafontaine ursprünglich eigen war, mit dieser so überaus eleganten und doch ganz schlichten und kindlichen Sprache waren diese Stoffe noch nicht dargestellt. Selbst der Mangel an Folge und festem Zusammenhang, das Lockere und Zerstreute warf ein reizendes Licht auf diese kleinen Gemälde. Lafontaine liebte von den früheren Dichtern vorzüglich Marot und Rabelais, denen er sich offenbar verwandt fühlen musste und verstand aus ihrem Sprachschatz manche alterthümliche Worte seinen Gedichten mit so glücklicher Wirkung einzuflechten, dass die Franzosen nicht den mindesten Anstoss daran nahmen. Man könnte ihn daher in jeder Beziehung, den Menschen wie den Dichter, den unbewussten Widerspruch des Naiven mit dem reflectirten und gekünsteltem Charakter seines Zeitalters nennen; die Kunst der Natur siegte über die Kunst. Darin aber war Lafontaine ganz Französisch, dass er das grösste Verdienst des Dichters in die Magie des Styles setzte; er fand in seinen Contes einen Nahahmer, der jedoch hinter seiner Zart-

heit und Mannigfaltigkeit weit zurückblieb, an Jacques Vergier, einem Marinecommisair, der 1720 durch Meuchelmord starb. Auch in der Fabel hatte er einen Nachahmer an Eustache le Noble, dem Generalprocurator des Parlementes von Metz, gestorb. 1711, der aber durch Weitschweifigkeit lästig wurde. Glücklicher war Edme Boursault mit seinem Aesop am Hofe. *)

Die lyrische Poesie ging immer mehr in den allgemeinen Ton des gesellschaftlichen Lebens über; die Dichter entwickelten in ihr keine tiefe Individualität, denn dadurch wären sie der Gesellschaft zu schroff gegenüber getreten; sie suchten nur ein leichtes Spiel allgemein und momentan ansprechender Empfindungen darzustellen. Die geistreichen Zirkel hatten nur die Elemente jovialer Sinnlichkeit, galanter Sentimentalität und witziger Einfälle und diese waren es denn auch, welche in den Gedichten, die aus solchen Zusammenhängen hervorgingen, sich wieder abspiegelten. Eine solche Poesie muss nothwendig auf der Oberfläche der Dinge verweilen. Ihr eigentliches Gebiet sind die glänzenden Regionen des Wit-

*) Es war eine Zeit Mode, Lafontaine über Gebühr zu preisen, weil man die ihm vorangegangene Poesie zu wenig berücksichtigte. Eine solche vergötternde Kritik gab noch 1796 Jacobs in den Charakteren der vornehmsten Dichter, Bd. V. S. 139—228. Bouterweck hat in seiner Geschichte Bd. V. S. 82—97 ein sehr richtiges Bild des Dichters gegeben. Die Franzosen beurtheilen ihn jetzt auch strenger; s. die scharfe aber sehr gründliche Kritik vom Leben Lafontaine's mit Bezug auf seine Werke in den Critiques et portraits literaires par C. A. Sainte-Beuve. Bruxelles Tom. I. 1832. S. 108—141.

zes, aus denen sie erst in zärtliche Gefühle, in einen sanften Ernst überspringt. Wie in der gesellschaftlichen Unterhaltung der Witz die Blüthen des Gefühls oft muthwillig zerknickt, so darf auch in der dem gesellschaftlichen Vergnügen gewidmeten Poesie die Empfindung nur so weit herrschen, als der Witz es erlaubt. Der leichte Scherz, dessen Reiz wie der eines flackernden Feuers in seiner Unbeständigkeit liegt, bewacht das Gefühl und lässt es sich weder der Tiefen des Herzens bemächtigen, noch die dunkleren Farben des Ernstes annehmen. Nur dann, wenn die flatternde Beweglichkeit des Scherzes ermüdet, tritt die Empfindung an seinen Platz oder gattet ihr erquickendes Helldunkel mit seinem blendenden Schimmer. Der eigenthümliche Charakter dieser Gattung liegt also in der interessanten Mischung fröhlichen Scherzes mit zarter Empfindsamkeit und ihr Styl ist der einer geistreichen Sorglosigkeit. Sie sucht mehr den Reiz als die Schönheit und opfert ihm in ihrer behaglichen Ueppigkeit zuweilen selbst die Wahrheit auf. Ihre Bewegung ist gaukelnd und leicht, weichlich und anmuthig, bisweilen rasch, aber selten fest und bestimmt. Das war der Geist dieser heitern tändelnden Schule. Der Mann, der mit immer fertiger Stimmung die poetischen Bedürfnisse der vornehmen Welt durch leichte eben so rasch hervorgebrachte, als vergessene Gedichtchen zu befriedigen wusste, war der Staatsrath Isaak de Benserade, gest. 1690, der deswegen auch den Namen des Hofpoeten empfing: alle Damen des Hofes, alle Ballette und Lustbarkeiten wurden von ihm mit artigen Sonetten, Episteln, Rondeaux und Madrigalen verziert. Bei weitem poetischer war Clau-

de Emanuel Luillier, von seinem Geburtsort, einem Dorf bei Paris, Chapelle genannt, 1616 geb. und nach einem ächt epikuräischen Leben 1686 zu Paris gestorben. Am berühmtesten machte er sich durch eine Reisebeschreibung, die er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Bachaumont verfasste; Vers und Prosa wechseln darin; die Sprache ist elegant und durch harmlose Satire gewürzt. Ihm zunächst steht Guillaume Aufrie de Chaulieu, zu Fontenai, einem Schloss in der Normandie 1639 geb. und als Abbé von Aumale und Prior von Oleron 1720 zu Paris gest. Von seinen Gedichten, die ihm den Beinamen des Anakreon erwarben, sind seine Episteln die gediegensten. Sein innigster Freund war Charles Auguste de la Fare, 1644 im Vivarais geb. und 1718 gest.; seine Lieder, Oden u. s. w. haben den nämlichen Ton, wie die von Chaulieu, sind aber weniger correct. An diese Dichter schliesst sich Alexander Lainez, 1650 zu Chimay geb. und nach einem rastlosen Umherschweifen in Griechenland, Kleinasien, Aegypten, Sicilien, Italien und der Schweiz 1710 zu Paris gest., wo er mit einem wunderlichen Unabhängigkeitssinn in dürftigen Umständen gelebt hatte. Er selbst wollte seine Gedichte, die nur zur Würze der geselligen Unterhaltung bei Tisch dienen sollten und die man wegen ihres Witzes, ihrer heiteren Laune und ihres gefälligen Ausdrucks sehr hochschätzte, nie sammeln, so dass sie erst nach seinem Tode erschienen. Ganz in demselben Styl und in derselben Ansicht des Lebens wurden nun zahllose kleine Gedichte, besonders Episteln und Epigramme, von einer Schaar von Dichtern ver-

fasst, die eine vorübergehende Bedeutung erlangten, weil sie durch ihre Vers de societé in den Cotterieen der Pariser ein augenblickliches Aufsehen erregten. Pavillon, gest. 1705, der Abbé des Ivetaux, Linière, sein Freund der Abbé St. Pavin, Louis Petit, Le Pays, Ferrand, der gelehrte in Räthseln besonders geschickte Bernard de la Monnaye, Regnier des Marais, der als Epigrammatist glänzende Guillaume de Breboeuf, gest. 1161, der pretiöse und zum Sprichwort gewordene Abbé Cotin und viele Andere wären hier zu nennen; die Franzosen selbst benannten diese kleinen Erzeugnisse mit dem technisch gewordenen Ausdruck poésies fugitives. *).

Doch nirgend stellte sich das Kunstprincip dieser Periode so rein dar, als in der dramatischen Gattung. Wir haben gesehen, wie sowohl die epische als die lyrische Poesie ganz von der geselligen Bildung abhängig wurden; die dramatische erreichte darin das Aeusserste und gestaltete sich nach einem System von Regeln, deren Beobachtung von den Dichtern mit unerbittlicher Strenge gefordert ward, wenn sie sich nicht lächerlich machen wollten. Das Missverständniss der Aristotelischen Poetik trug zur Befestigung dieses conventionellen Geschmackes bei und bestimmte vornehmlich die Composition der Tragödie. Jede Handlung bewegt sich im Raum und in der Zeit; jede hat einen charakteristischen Mittelpunct und es kann daher von dem dramatischen Dichter E i n h e i t d e r H a n d l u n g verlangt werden, um das Interesse nicht zu zerstreuen. Allein die Franzosen nah-

*) Ueber Chaulieu s. Jakobs in den Charakteren u. s. w. V. S. 423—449.

men die Einheit als eine abstracte und verkümmerten sich dadurch die Mannigfaltigkeit der Handlung, weil sie, indem nur Eines geschehen durfte, die Episoden überängstlich zu vermeiden suchten. Eben so abstract begriffen sie die Einheit des Ortes und der Zeit. Beide Elemente werden offenbar erst durch die Handlung fixirt und da sie das Wesentliche des Drama's ausmacht, so ist Raum und Zeit das Gleichgültigere. Die Franzosen beharrten eigensinnig darauf, alle Momente der tragischen Handlung an demselben Ort und in dem engen Zeitraume Eines Tages sich entfalten zu sehen, wodurch sie sich in die grössten Unwahrscheinlichkeiten verwickelten. Es ist wahr, ihre Dichter sind dadurch gezwungen worden, die Handlung sich immer bewegen zu lassen und der Katastrophe entgegenzudrängen; aber diese Concentration war eben die meisten Male ein Zwang, nicht das natürliche Ergebniss der Handlung an sich. Dazu kam, dass die Scene nicht, wie in der Griechischen Tragödie, auf freien Plätzen, sondern gewöhnlich im Vorzimmer eines Fürsten spielte; dies hatte einmal den Nachtheil, dass alles Geräuschvolle, auf die Sinne Wirkende, entfernt werden musste, wodurch den Dichtern ein grosser Hebel des Effectes entzogen ward, und sodann, dass alle Entwicklungen, die auf dieser dem Anstand und Ceremoniel geweiheten Bühne nicht vorgehen konnten, sondern ausserhalb fielen, deren Kenntniss aber doch schlechterdings nothwendig war, dem Helden und den Heldinnen durch Vertraute mitgetheilt werden mussten. Da man endlich sehr wohl fühlte, wie kraftlos diese charakterlosen Personen erschienen, so suchte man durch Monologe

ihre Thätigkeit zuweilen zu ersetzen; dies Surrogat war aber eben so matt und somit blieben die Vertrauten auf ihrem unsterblichen Posten. Dieser verständigen Kahlheit, die man für Griechische Einfachheit hielt, gesellte sich der Wahn, dass die neuere Geschichte des Abendlandes an tragischen Motiven nicht sehr reich sei und dass man daher besser thue, an der Quelle der Tragödie zu schöpfen und Griechische und Römische Stoffe auf die Bühne zu bringen; nächst ihnen hatte der Orient das Vorrecht und aus der Türkischen Geschichte besonders entlehnte man viele Begebenheiten, weil man hier eine unmittelbare Würde zu finden glaubte, die der christliche Occident nicht besässe. Es entstand aber das Lächerliche, dass die Türken, Römer und Griechen ganz mit der Feinheit der grossen Welt und den Sitten des Französischen Hofes dargestellt wurden, so dass abermals eine Menge Unwahrscheinlichkeiten aus diesem Widerspruch des Modernen und Antiken ententsprangen. Die Schmeichelei der Dichter erhöhete diesen Contrast, indem sie ihrem Monarchen durch grosse Analogieen huldigten, wie z. B. Racine in Titus Ludwig XIV und in der Berenice die Herzogin de la Vallière vor Augen hatte; der Hof gab auch in dieser Poesie den Ausschlag. In der Form musste die Tyrannei des so tief eingedrungenen conventionellen Lebens die Folge haben, dass auch die Helden und Heldinnen, auch bei dem höchsten Schwung der Leidenschaft, das der Geselligkeit ganz gemässe Gefühl verriethen, in Gegenwart Anderer sich nicht vergessen zu wollen und über den Anstand mit ängstlichem Sinn zu wachen. Daher die Affectation und

Kälte im Pathos der Französischen Tragödie, die leere, phrasenreiche Rhetorik derselben. Ueberdem schärft die gesellige Ausbildung den Sinn für das Lächerliche, der, zur Ueberverfeinerung getrieben, dem Enthusiasmus tödtlich wird. Für das Lustspiel war die Abgemessenheit der dramatischen Regeln allerdings mehr vortheilhaft als nachtheilig; die Nothwendigkeit, allen Ueberfluss abzustreifen, arbeitete der Formlosigkeit und alltäglichen Gemeinheit entgegen, worin diese Gattung bei nachlässiger Behandlung so leicht versinkt. Auch die rhetorische Diction, das Antithetische des verständigen Alexandriners eignete sich hier mehr, weil das Lustspiel aus der Sphäre der empirischen Wirklichkeit nicht herausgeht. Nach der Schule von Jodelle, der die Tragödie und Komödie zuerst in der Form des antiken Drama's gedichtet hatte, erhoben Corneille und Racine die Tragödie und Molière das Lustspiel auf eine höhere Stufe der Ausbildung, obgleich sie in der Manier dem von Jodelle angeschlagenen Ton vollkommen treu blieben.

Pierre Corneille, 1606 zu Rouen geb., wo er Generaladvocat war, st. 1684 zu Paris als Decan der Französischen Academie. Ein Zufall veranlasste ihn in seinem neunzehnten Jahr, sich im Lustspiel zu versuchen und er schrieb die Mélite, womit er wenigstens seinen Vorgänger Hardy übertraf. Das Publicum nahm das Stück zwar mit Beifall auf, fand aber die Handlung zu einfach, weshalb Corneille eine Tragicomödie Clitandre schrieb, worin er allen Forderungen des Systems zu genügen suchte, denn in der Mélite hatte er noch die Einheit der Zeit verletzt; diesem Stück folgten noch vier andere Lust-

spiele, die Wittwe, die Galerie des Palastes, die Zofe und der Königsplatz, für deren Aufführung sogar eine besondere Gesellschaft zusammentrat. 1635 gab er seine erste Tragödie, die Medea. Da er die Griechischen Tragiker nur wenig kannte, so folgte er der Medea des Seneca: ein boshaftes Weib, das mit triumphirendem Stolz an seine Verbrechen denkt, und, da es sich von dem Geliebten verlassen sieht, mehr aus Rachbegierde als aus Eifersucht, eine ungeheure That begeht; doch schien dem Corneille dieser Gegenstand zur Ausfüllung einer Tragödie nicht reich genug und er dichtete daher noch eine Liebe des Aegeus zur Kreusa hinzu, wodurch er, wie er diesen Fehler so oft wiederholte, das Interesse mehr schwächte als stärkte. 1636 erschien der Cid, wobei er das Spanische Trauerspiel dieses Namens von Guillen de Castro benutzte: ein Sohn ermordet, der Pflicht gegen seinen beleidigten Vater getreu, den Vater seiner Geliebten, zu deren Besitz er so eben zu gelangen gehofft hatte. Diese, nicht minder gewissenhaft in der Beobachtung ihrer Pflicht, kämpft gegen ihre Liebe und fordert Rache gegen den Mörder ihres Vaters. Das Wunderbare und Tragische dieser Situationen riss die Nation zur Bewunderung hin und sie erkannte trotz dem, was eine eifersüchtige Kritik zum Theil nicht mit Unrecht gegen einzelne Theile des Cid einwendete, diesem Trauerspiel den Preis vor Allem zu, was man bis jetzt auf der tragischen Bühne gesehen hatte. Nach einem Zwischenraum von drei Jahren erstieg Corneille mit den Horaziern den Gipfel seines Ruhmes; sein Geist hatte die volle Blüthe, seine Sprache ihren höchsten Adel erlangt. Doch

ist auch hier das Rührende oft dem, was Bewunderung erweckt, aufgeopfert; die letzten Acte hängen mit den ersten nur durch das lose Band der wirklichen Geschichte zusammen und ihr Inhalt zieht die Aufmerksamkeit weit mehr auf die grossen Talente des beredten Dichters als auf das Schicksal der handelnden Personen. Dieser Fehler, wiewohl durch grosse Schönheiten halb versteckt, erschien schon als herrschend in dem Cinna, der noch in dem nämlichen Jahr auf die Bühne kam. In der ganzen Handlung ist Niemand, an dessen Schicksal wir Antheil nähmen, für den wir zu fürchten, dem wir unser Mitleid zu schenken hätten, und wenn es dem Dichter dennoch gelingt, die Aufmerksamkeit zu fesseln, so ist dies nicht das Verdienst seiner tragischen Kunst, sondern seiner hinreissenden Beredsamkeit. Von nun an waren fast alle seine Tragödien mit Menschen angefüllt, die in der Tugend wie im Laster gleich übertrieben und unwahr sind und die Phantasie nur auf einen Augenblick durch den Schein der Grösse bestechen. Im Polyeukt, dem nächsten Stück nach dem Cinna, ist der Held ein fanatischer Märtyrer, der die Zuschauer fast gleichgültig lässt; die übrigen durch wahre Grösse ausgezeichneten Personen tragen nur dazu bei, das schwache Interesse noch mehr zu theilen; auch im Tode des Pompejus hat die Handlung weder Einheit noch tragische Kraft. Alle diese Fehler stechen in keiner von Corneille's berühmteren Tragödien so stark hervor, als in derjenigen, welcher er selbst den Preis zuerkannte und mit diesem Urtheil offenbar gerade seine Fehler für Schönheiten erklärte: die Rodogune ist ein Gewebe zusammenhangloser und un-

wahrscheinlicher Bosheiten; eine Königin, welche ihren Gemahl mehr aus Herrschbegierde als aus Eifersucht ermordet hat, die demjenigen ihrer Söhne den Thron verspricht, der ihr das Haupt seiner Geliebten bringen wird, die endlich dem einen ihrer Söhne den Dolch in die Brusst stösst und dem andern den Giftbecher reicht, eine Prinzessin, die auf demselben Wege geht und mit der Zeit ihr Muster zu erreichen verspricht, das sind die Hauptpersonen dieses Stückes, das nur auf den Widerspruch mit der Natur angelegt zu sein scheint. Indessen ist seine Rhetorik glänzend, eine Eigenschaft, die man an den folgenden Tragödien, Heraklius, Nikomedes, Pertharit u. a. oft vermisst Einige ungünstige Urtheile des Publicums bewogen den ehrgeizigen Dichter, sich eine zeitlang zurückzuziehen, bis er mit seinem Oedipus wieder hervortrat, einer ganz verfehlten Arbeit, welche die Kluft zwischen der Griechischen und Französischen Tragödie am grellsten offenbart. Aber im Sertorius und im Otho erhob er sich noch einmal mit der ihm eigenthümlichen Kraft; seine übrigen Stücke, Sophonisbe, Agesilaus u. s. w. fanden nur eine frostige Aufnahme. Seine Lustspiele, der Lügner und die Fortsetzung desselben nach Spanischen Mustern, wurden aber beständig gern gesehen. *)

Corneille schrieb im Ganzen 33 Tragödien, sämmtlich ohne Chor. Es ist zu beklagen, dass er nicht nach dem Cid, ohne sich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenstände behandelt hat, wo er sich seinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue

*) S. Jacobs in den Charakteren u. s. w. V. S. 47—60.

ganz hätte überlassen können. Dagegen warf er sich in die Römische Geschichte und der strenge Patriotismus der älteren, die ehrgeizige Politik der späteren Römer musste ihm jene vertreten und wurde gewissermassen in deren Tracht gekleidet. Er ging weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden als Bewunderung durch die Charaktere und Erstaunen durch die Lagen seiner Helden zu erregen; er rührt fast nie und kann nur selten erschüttern. Dabei hat er eine solche Vorliebe für die Bewunderung, dass es ihm nicht genügt, sie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt sie ebensowohl für den Heldenmuth des Lasters in Anspruch durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Den Kampf der Leidenschaften hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit der Grundsätze verwandelt. Wenn aber Corneille in seinen Hauptcharakteren durch Uebertreibung des energischen und Hintansetzung des leidenden Theils von den Verhältnissen der Natur abweicht, wenn seine Helden allzusehr wollen und allzuwenig empfinden, so ist er noch weit unnatürlicher in den Situationen, die durch unwahrscheinliche Annahmen dermassen auf die Spitze gestellt sind, dass man sie eigentlich tragische Antithesen nennen kann und dass es wiederum natürlich wird, wenn sie sich in einer Reihe epigrammatischer Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabei, vollkommen symmetrische Gegensätze anzubringen; seine Beredsamkeit ist oft bewunderungswürdig durch ihre Stärke und Gedrängt-

heit, zuweilen artet sie in Geschraubtheit aus und erschöpft sich in überflüssigen Anhäufungen. — Der vorzüglichste Nachahmer Corneille's war sein eigener Bruder, Thomas Corneille, auch Corneille de l'Isle genannt, zu Rouen 1625 geb. und 1709 zu Andelys gest. Er arbeitete zuerst nach Spanischen Mustern und sein nach Calderon gedichtetes Lustspiel, das Verlöbniss, was 1647 zuerst gegeben wurde, fand vielen Beifall. Später ging er ganz auf die tragische Manier seines Bruders ein und hatte mit den Trauerspielen Timokrat, mit Camma und Pyrrhus, grossen Erfolg. Zwei seiner zahlreichen Stücke, der Graf von Essex und Ariadne haben sich auf der Bühne erhalten; die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen von Theseus verlassen, von ihrer eigenen Schwester verrathen sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt. Thomas suchte weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen, als durch Zärtlichkeit zu gefallen. — Von den übrigen Nachahmern Corneille's war der königliche Kammerjunker, Antoine de la Fosse, gest. 1708, am glücklichsten. *)

Andere Trauerspieldichter, der Abbé Pellegrin, der Abbé Genêt, der Akademiker Jean Galbert de Campistron, gest. 1723, Joseph François Duché, der Herr von Longepierre und andere genossen eines schnell verrauschenden Beifalls, Racine aber erhob die Französische Tragödie auf ihren Gipfel. Von allen Franzosen kannte er die Alten am besten und hat-

*) S. A. W. v. Schlegel, über dramatische Kunst in der zehnten Vorlesung.

te sie nicht blos als Gelehrter studirt, auch als Dichter empfunden. Allein er fand schon eine bestimmte Theaterpraxis vor und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der Griechischen Dichter und blieb, sei es um dem Zeitgeschmak zu huldigen oder aus eigener Neigung der der Griechischen Tragödie so fremden Sitte der Galanterie getreu und gründete darauf die meisten Verwicklungen seiner Stücke. Jean Racine, 1639 zu la Ferté Milon geboren, wurde nach dem frühen Tode seiner Eltern in Port-Royal erzogen. Später kam er nach Paris nnd warf sich ganz auf das Studium der Alten. Eine Ode, die Nymphen der Seine, die er zur Vermählungsfeier Ludwigs XIV dichtete, machte ihn zuerst bekannt und erwarb ihm eine Pension. Es folgten noch mehre Oden, bis 1664 sein erstes Stück, die Thébaïde oder die feindlichen Brüder, aufgeführt wurde; 1666 folgte Alexander, 1668 die Andromache und in demselben Jahr ein den Aristophanischen Wespen nachgebildetes Lustspiel, die Processführer, les Plaideurs, ein Stück, was auf der Franz. Bühne in seiner Art einzig geblieben ist. Die Handlung ist nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargestellten Narrheiten gehören Einem Kreise an und runden sich nebst der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollständigen Ganzen. Viele Zeilen sind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andere Scherze haben jene scheinbar zwecklose Lustigkeit, welche nur ächte komische Begeisterung eingeben kann. Racine selbst sah sein Lustspiel nur als eine Gemüthsergötzung an und kehr-

te sogleich zur tragischen Kunst zurück; von 1669 bis 1677 erschienen Britannicus, Bérénice, Bajazet, Mithridate, Iphigénie und Phèdre. 1673 ward er Mitglied der Akademie und bald darauf Historiograph Ludwigs XIV. Auf Bitten der Frau von Maintenon schrieb er 1689 das Trauerspiel Esther u. 1691 Athalie, die zunächst für die Kostgängerinnen des Fräuleinstiftes St. Cyr bestimmt waren. Fortdauernd hatte er sich die Gunst des Publicums und des Hofes erhalten, allein ein Mémoire, das er der Frau von Maintenon überreichte und worin er die Mittel angab, Frankreich von dem Elende zu befreien, in das Ludwigs glänzende Feldzüge es gestürzt hatten, zog ihm die Ungnade des Königs zu und Racine's Kummer darüber erzeugte in ihm ein Fieber, woran er 1699 starb. An den ersten Jugendversuchen des Dichters verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegsamkeit, womit er sich in die Schranken fügte, die Corneille der vor ihm geöffneten Bahn gesetzt hatte. In der Andromache machte er sich frei und war zum erstenmal er selbst; er drückte die inneren Kämpfe und Widersprüche der Leidenschaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man sie auf der Franz. Bühne noch nicht vernommen hatte. Am Brittannicus ist die historische Gründlichkeit zu preisen; Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen und mit so bescheidener Farbenmischung ausgemalt, dass von Seiten der Charakteristik, wohl kein Französ. Trauerspiel vorzüglicher ist. Bérénice ist ein idyllisches Trauerspiel voll zarter Gemüthlichkeit; auch Bajazet und Mithridate haben eigenthümliche Vorzüge.

Iphigénie aber, von den Franzosen für das Höchste ihres Theaters gehalten, ist eigentlich nur eine modernisirte Griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguirende Eriphile zerstört wird und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Die Phädra war dagegen ein wirklicher Fortschritt zur ächten tragischen Kunst und die metrische Vollkommenheit derselben gilt bekanntlich für unübertroffen. Die zwei letzten Stücke Racine's sind einander sehr ungleich; Esther verdient kaum den Namen eines Trauerspiels; in der Athalie hingegen zeigte er sich zum letztenmal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke und näherte sich, auch in dem angewandten Chor, dem grossartigen Styl der Griechen am meisten. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bei der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannigfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung niederstrahlend. Alles wird von Einem Hauch beseelt, von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Aechtheit dies Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln lässt. Man weiss das unglückliche Schicksal dieses

Stücks. Gewissenszweifel einer elenden Bigotterie über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck und wurde allgemein verunglimpft und verworfen und diese Verwerfung dauerte noch lange nach Racine's Tode fort. — Racine hatte einen Nebenbuhler an Jean Nicolas Pradon, einem Landsmann des Corneille, gest. 1698 zu Paris. Mehre Stücke von ihm, Tamerlan, Regulus, besonders aber Phädra und Hippolyt, womit er 1677 der Racine'schen Phädra entgegenzutreten suchte, machten eine zeitlang Epoche; jetzt sind sie vergessen, denn jener Beifall ging besonders von einer Cotterie aus, an deren Spitze die geistreiche Frau von Sévigné und der Philosoph St. Evremont standen. *)

Die Vollendung des Franz. Lustspiels ward in dieser Epoche durch Jean Baptiste Poquelin de Molière herbeigeführt. Er wurde 1622 zu Paris geboren und trat in das Amt seines Vaters, der Kammerdiener und Tapezierer des Königs war; er starb 1673 an den Folgen eines Blutsturzes, den er sich durch die Anstrengung zuzog, womit er die Rolle des eingebildeten Kranken gespielt hatte. Das Lustspiel war vielfach nach Spanischen Intriguenstücken bearbeitet, wie besonders die beiden Corneille und Scarron in seinem Jodelle und in Don Japhet von Armenien gethan hatten; ausserdem spielte man ganz lockere Compositionen, in denen es nicht um Einheit

*) S. A. W. v. Schlegel a. a. O. Das Leben Racines und die Bedeutung der Frau von Sévigné für das damalige gesellige Leben in Paris ist sehr treffend dargestellt von Sainte-Beuve a. a. O. S. 35—67 u. S. 142—222.

der Handlung, nur um momentane Ergötzung durch Witze und komische Situationen zu thun war, die sogenannten pièces à scènes detachées; einen erfrischenden Einfluss behauptete auch das Italienische Theater durch seine muthwillige Regellosigkeit. Molière wusste alle diese vorhandenen Elemente zu benutzen, arbeitete aber vornehmlich für die Bildung des Charakterstücks. Sein erstes 1654 zu Lyon aufgeführtes Lustspiel war der Etourdi; ihm folgten le dépit amoureux und les precieuses ridicules, wodurch er die allgemein eingerissene Affectation des Geschmacks, Alles geistreich sagen zu wollen, mit glücklichstem Erfolg persiflirte. Er war bis dahin mit der von ihm und der Schauspielerin Bejart gemeinschaftlich dirigirten Truppe an verschiedenen Orten in der Provence aufgetreten und erhielt jetzt 1658 die Erlaubniss, mit seiner Gesellschaft, unter dem Namen Troupe de Monsieur, in Paris sich niederzulassen. Nun erschienen von 1660 le Cocu imaginaire, Don Garcie de Navarre nach dem Spanischen, die école des maris nach den Brüdern des Terenz, les fâcheux, eine Sammlung von lustigen Portraits, die école des femms, das Impromptu de Versailles, die komischen Ballete la princesse d'Elide und le mariage forcé, der Don Juan mit dem ungeschickten Nebentitel le festin de pierre, l'amour médecin, le Misanthrope, die Farce le malade malgré lui, le Sicilien ou l'amour peintre, Tartuffe, Amphitryon nach dem Plautus, l'avare ebenfalls nach Plautus, George Dandin ou le mariage confondu, Monsieur de Pourceaugnac,

les fourberies de Scapin, le bourgeois gentilhomme, die femmes savantes, eine Satire auf die pedantisch gelehrte Cotterie in dem berühmten Hotel de Rambouillet und zuletzt der malade imaginaire. In geringem Stande geboren und erzogen, genoss Molière den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigener Erfahrung kennen zu lernen. Als ihn Ludwig XIV in seine Dienste nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war selbst Schauspieler; sein eigentliches Treiben bestand darin, allerlei lustige Ergötzungen für den Hof auszusinnen und zur Erholung von Staatsgeschäften oder Kriegsunternehmungen „den grössten König der Welt" zum Lachen zu bringen. Viele seiner Arbeiten sind daher blosse Gelegenheitsstücke. Um sein Schauspiel recht bunt aufzuputzen, zog er allerlei seiner Kunst fremde Mittel herbei, allegorische Aufzüge der Opernprologe, musikalische Intermezzo's, worin er sogar Italienische und Spanische Natinalmusik mit Texten in ihrer eigenen Sprache anbrachte, bald prächtige und groteske Ballette, in denen Ludwig zuweilen in höchsteigener Person mittanzte, ja oft blosse Luftspringereien. Von Allem wusste er Vortheil zu ziehen; wo er sich in den possenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er sich doch ausländische komische Manieren, besonders die der Italienischen Bouffonerie zu eigen gemacht. In moralischer Beziehung enthalten Molière's höhere Lustspiele, die gelehrten Frauen, die pretiösen Lächerlichen, Tartüffe, der Geizige, die Männer- und Frauenschule viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkun-

gen, die immer noch anwendbar sind; andere sind mit der Einseitigkeit seiner persönlichen Meinungen oder der geltenden seines Zeitalters behaftet. Allein er überschreitet oft das Maass; er gibt uns in weitläufigen Erörterungen das Für und Wider der dargestellten Charaktere, ja er lässt diese zum Theil in Grundsätzen bestehen, welche die Personen selbst gegen die Einwendungen Anderer durchfechten. Offenbar gerieth es Molière'n mit dem derben Komischen am besten; zu seinen ernsthafteren Stücken in Versen scheint er immer einen Anlauf genommen zu haben; man spürt etwas Zwanghaftes in Anlage und Ausführung. *)

Von den Lustspieldichtern in der letzten Hälfte des siebzehnten Jh., Florentin Carnot d'Ancourt, gest. 1726, Michel Baron, gest 1729, einem tüchtigen Schauspieler, Antoine Jacob Montfleury, Boursault, Charles Riviere Dufresny, gest. 1727, sind Régnard, Le Grand und Le Sage die ausgezeichnetsten. Jean François Régnard wurde 1647 zu Paris geboren und starb 1709. Er schwärmte lange in Frankreich und Italien umher, gerieth mit seiner Begleiterin, einer Provençalischen Schönen, in Algierische Sclaverei, ward befreiet, hielt sich kurze Zeit in Paris auf und ging noch einmal auf Reisen in Deutschland, Polen u. s. w. Nach drei Jahren kehrte er zurück und arbeitete nun theils die

*) S. A. W. v. Schlegel in der eilften Vorlesnng, worin er die grenzenlose Uebertreibung der Französischen Kritiker im Lobe Molière's als des feinsten und genialsten Komikers so vortrefflich widerlegt hat.

Französischen Scenen für das Italienische Theater, theils regelmässige Lustspiele in Versen, von denen die unverhoffte Rückkehr, der Universalerbe, der Zerstreute und der Spieler einen grossen Ruf erlangten und sich als den Molierischen Lustspielen zunächst stehend lange auf der Bühne behaupteten. Freilich hat Régnard im Zerstreuten fast nur eine Reihe von Anekdoten dramatisirt, die Labruyere unter dem Namen eines Charakters zusammengereihet hatte, indessen ist die Sprache höchst correct und der Dialog leicht und flüssig. Der Spieler ist ein kräftiges Gemälde nach der Natur; auch die Verwicklungen und Umgebungen, bis auf ein paar Carricaturen, deren man hätte entübrigt sein mögen, sind zweckmässig ersonnen und das Stück verdient das ihm ertheilte grosse Lob. — Eine ganz andere Richtung, als diese methodisch verständige war, nahm der Schauspieler Marc-Antoine Le Grand, gest. 1728. Er arbeitete besonders für das Italienische Theater uud liess sich in seiner Neigung zum Phantastischen gegen alle Regeln der damaligen Aesthetik frei gehen; nur im versificirten Nachspiel errang er auch die Anerkennung der Kritik, deren Widerspruch jedoch nicht so mächtig war, dass nicht manche seiner Stücke, wie der Ami de tout le monde, sich lange auf dem Repertoir erhalten hätten. Von seinen durch komische Kraft und Erfindung ausgezeichneten burlesken Schöpfungen ist namentlich der König im Schlaraffenlande, le Roi de Cocagne, eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heiteren Scherz, der, wiewohl bis zum Tau-

mel der Fröhlichkeit ausgelassen, harmlos um Alles und über Alles hingaukelt. Die Ausführung dieser zierlichen und sinnvollen Tollheit ist so sorgfältig wie in einem regelmässigen Lustspiel; von dieser Gattung wird es aber nach der Französischen Theorie schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschlossen. — Le Sage haben wir schon oben als den Dichter kennen gelernt, der den komischen Roman der Spanier so glücklich in Frankreich einheimisch zu machen verstand. Er hatte zu dem Theater das nämliche Verhältniss, indem er eine Menge Spanischer Intriguenstücke nach Lope de Vega, Francesco de Roxas und Anderen in Prosa und mit jener Ermässigung der kühnen Bildersprache und romantischen Schwärmerei der Empfindung bearbeitete, wodurch sie der Französichen Verständigkeit zugänglich und ansprechend wurden.

Mit der Tragödie und dem Lustspiel entwickelte sich auch die heroische und die komische Oper. Sogenannte Divertissements, welche mit Gesang und Tanz als Zwischenspiele das recitirende Schauspiel unterbrachen, waren schon lange üblich. Richelieu's Nachfolger, Mazarin, führte 1645 die Italienische Oper ein. P. Corneille machte in seiner Andromeda und in seinem goldenen Vliess den Versuch theatralischer Darstellungen, die durch grossen Pomp, durch Musik und Gesang unterstützt wurden und als Anfang der Franz. heroischen Oper angesehen werden können. Der Marquis de Sourdeac trat hierauf mit einem Dichter Perrin und einem Musiker Cambert in Verbindung und erhielt 1669 das Privile-

gium zu einem Operntheater, was den Namen Académie royale de musique empfing; der berühmte Italienische Componist Lulli, gest. 1687, und der Dichter Philippe Quinault, zu Paris 1634 geb. und 1688 gest., arbeiteten dafür; ihre Opern Kadmus und Hermione, besonders aber Ariadne, hatten den rauschendsten Beifall, wie sehr auch Boileau sich ihm widersetzte. Quinault mag oft nach fremden Vorbildern geschrieben haben, das Verdienst einer melodischen Sprache und Versification, so wie einer leichten in das Phantastische übergehenden Bewegung der Handlung ist ihm nicht streitig zu machen und er ist in der ernsten Gattung der vorzüglichste aller Franz. Operndichter geblieben. Die heroische Oper eignete sich durch den Glanz der Decorationen, der Maschinerie, des Tanzes und Gesanges ganz vorzüglich für die Verherrlichung der Hoffeste; die komische Oper ging aus dem Volksleben hervor. Auf den Jahrmärkten hatte sich in den Vorstädten von Paris ein Theater gebildet, was dem Bedürfniss des Volkes nach Mannigfaltigkeit und Lachstoff entgegenzukommen suchte; Recitation und Gesang wechselte darin; der letztere schloss sich an das Volkslied an und brachte dies sogenannte théatre de la foire in solche Aufnahme, dass die stehenden Theater 1770 ein obrigkeitliches Verbot auswirkten, wodurch die Schauspieler des Jahrmarkttheaters ganz auf den Gesang beschränkt wurden. Dies hatte die Folge, dass sie ihren Liedern, den Vaux de Vire (S. oben S. 136) eine grössere Ausdehnung, einen engeren Zusammenhang zu geben und den Dialog durch Pantomime zu ersetzen suchten. Später ward eine Zurücknahme des

strengen Verbotes bewirkt; die Schauspieler führten augenblicklich die Recitation wieder ein und so war das Vaudeville als das Hauptelement der opéra comique geschaffen. Die schon genannten Dichter Le Sage, Le Grand, und ein gewisser d'Orneval arbeiteten vornehmlich für dies Theater und benutzten mit vielem Geschick die stehenden Charaktere der Italienischen Komödie, den Harlekin, dem sie in Pierrot einen Nebenbuhler zugesellten, den Scaramuz, den Doctor und die Colombine, um durch sie die Pracht und das erhabene Pathos der heroischen Oper zu parodiren, indem sie dies lustige Völkchen in die vornehme Gesellschaft der Götter und Dämone, der Orientalischen Zauberer, Prinzen und Prinzessinnen mit grosser burlesker Wirkung einführten. — Als Farcendichter glänzte Cyrano de Bergerac, gest. 1655. *)

Der Schriftsteller, der das Kunstsystem dieser Epoche vollständig darlegte und mit grösster Strenge durch seine Kritik geltend zu machen suchte, war Nicolas Boileau, mit dem Beinamen Despréaux. Er ward zu Crone, einem Flecken bei Paris 1636

*) Eine Neigung zu dem Niedrigkomischen haben die Pariser immer behalten, wie sehr auch die gelehrte Aesthetik das Hochkomische anpriess und dem Burlesken geringschätzig den Rücken kehrte. Selbst Richelieu hatte seinen Spass an den Zoten des dicken Wilhelm, s. oben S. 155. Gaultier Garguille, Gros Guillaume und Turlupin waren drei Bäcker, die 1623 einen kleinen Ballplatz bei der Porte St. Martin mietheten, wo sie aus dem Stegreif allerhand lustige Geschichten darstellten; Garguille aus der Normandie spielte die Rollen alter Dummköpfe und dummer Schulmeister; seine Chansons Parisiennes waren äusserst beliebt.

geb. und st. im Besitz einer reichen Pension 1711. Satiren, worin er an Poesie hinter Régnier zurückblieb, an Eleganz aber und Feinheit ihn übertraf, machten ihn 1666 zuerst bekannt. Hierauf erschien 1674 seine Dichtkunst und das Chorpult, Lutrin, ein komisches Gedicht, veranlasst durch eine Stadtanekdote von dem gewaltigen Streit zweier Chorherrn über einen grossen wurmstichigen und längst zur Seite geschafften Pult, den der eine wieder aufstellte, während ihn der andere für immer weggeschafft haben wollte. Zu diesen Gedichten kamen noch Episteln, die mit ihrer Correctheit den Vorzug des Gedankenreichthums verbanden. Die übrigen Productionen Boileau's, seine Oden und Epigramme, sind unbedeutend. In allen diesen Werken stellt sich die Tendenz der Französischen Poesie zum Verständigen und formell bis auf das Kleinste Ausgeglätteten mit einer solchen Schärfe dar, dass sie nicht selten abstossend wird, weil man zu lebhaft empfindet, dass der Dichter sie nie ohne Selbstvergessenheit hervorbrachte. In dem Lutrin ist dies noch am wenigsten der Fall; auch vergöttern die Franzosen dies Gedicht als das Meisterstück ihrer Literatur im Fach des komischen Epos; indessen ist die Mässigung des Dichters im Komischen, um nicht in das Burleske zu gerathen, oft ängstlich, ja lächerlich und die allegorischen Figuren, denen die Maschinerie des Ganzen anvertraut ist, sind langweilig (vgl. Th. I. S. 284). Wie Malherbe zeigte Boileau gegen seine unmittelbaren Vorgänger eine unerbittliche Opposition; wie Malherbe in seiner Kritik der Ronsardschen Schule ohne alle Rücksicht war, so war es auch Boileau gegen Chape-

lain, Benserade, Scudery u. A., beide gingen mehr auf die negativen Seiten, ohne eigentlich den positiven Kern der Sache zu berühren; beide hatten für die Beurtheilung des Modernen nach dem Maassstab des Antiken weit mehr die Römer, als die Griechen im Auge; beide legten den Werth der Poesie weit mehr in die Oberfläche der rhythmischen Harmonie der Verse und des gewählten, zierlichen Ausdrucks, als in die Macht der Phantasie und tiefe Wahrheit der Natur. Der treueste Reflex nicht blos von Boileau's eigener Poesie, sondern von der seines Zeitalters überhaupt, war sein Lehrgedicht, die so gepriesene art poétique, worin er mehr eine Rhetorik als eine Poetik gab und die Theorie dieser Epoche so befestigte, dass sie bis auf die Revolution hin als der unfehlbare Codex des guten Geschmacks galt. —

In der dritten Epoche dieser Periode der Franz. Poesie entdecken wir daher einen Gegensatz; eine Richtung nämlich war nichts als die Fortsetzung der bestehenden Theorie, die andere dagegen verrieth ein Streben, zu einem anderen Styl überzugehen, vermochte aber dasselbe nur erst durch Uebertreibung auszudrücken, so wie die Dichter der anderen Richtung nur dadurch Effect machen konnten, dass sie, indem alle Gattungen von einzelnen vollendeten Mustern bereits dargestellt wurden, allseitig als in allen Zweigen der Poesie vortrefflich zu erscheinen suchten. Der geniale Mensch, der beide Richtungen in sich vereinigte, der sowohl nach rückwärts in Bezug auf die alte Schule an die Classiker derselben sich anschloss, als nach vorwärts hin in Bezug auf die Epoche der Literatur vor der Revolution die neue

Schule vorbildete, zum Theil noch unmittelbar in sie eingreifend, war Voltaire.

Jene erstere, den alten Standpunct behauptende Richtung wurde im Anfang des achtzehnten Jh. besonders von de la Motte und Fontenelle repräsentirt. Antoine Houdart de la Motte ward zu Paris 1672 geb. und st. 1731. Er hatte gerade so viel Verstand und Phantasie, um sich die Manier anderer Dichter anzueignen: Eigenthümlichkeit des Gefühles, der Weltansicht besass er nicht, wohl aber den Stolz, es Anderen gleich thun zu wollen. Mit gleicher Geläufigkeit dichtete er Oden und anakreontische Liedchen, Trauerspiele und Lustspiele, Opern und epische Gedichte. Die unermessliche Eitelkeit und Geschmacklosigkeit de la Motte's kann nicht deutlicher als in seiner Iliade erkannt werden; mit diesem dürren Machwerk wollte er nämlich zeigen, wie Homer hätte dichten müssen, um den wahren Begriff des Epos zu realisiren! De la Motte hatte das Loos aller mittelmässigen Dichter; er wurde von einer Partei bewundert, während eine andere ihn nach dem Maass der grossen Dichter, deren Styl er affectirte, hart verfolgte. Zu höherem Ansehen gelangte Bernard le Bovier de Fontenelle, zu Rouen 1657 geb., Mitglied der Akademie, gest. 1757. Er war nichts weniger als Dichter oder Philosoph, aber er hatte eine solche Politur des Ausdrucks in seinen Versen, eine solche Nüchternheit in seiner Reflexion, dass er durch diese Eigenschaften den Ruf eines Philosophen und Dichters erwarb; er war eben in seiner zerfliessenden Allseitigkeit, wie man dies damals nannte, ein schöner Geist. Er dichtete poésies fugi-

tives, Epigramme, Fabeln, Heroiden, Lustspiele in Prosa, ein Trauerspiel in Prosa Idalia, eine versificirte Tragödie Brutus, Opern, von denen Aeneas und Lavinia sich auszeichnet, und Schäfergedichte, in deren Behandlung er sich so vollkommen glaubte, dass er sogar ein musikalisch-dramatisches Schäferspiel in fünf Acten, Endymion, verfasste. Diese so berühmten Idyllen sind ein recht schlagender Beweis der Verkehrtheit, wozu die ästhetische Theorie der Franzosen führen musste, indem sie nur den Styl und ewig den Styl im Auge hatte. Artig, galant, höfisch, witzig, geschniegelt sind diese Schäfer und Schäferinnen, aber wo ist eine Spur der Unbewusstheit und ihres entzückenden Reizes, den wir von solchen Zuständen, worin die Idylle sich bewegt, erwarten? Es sind conventionelle Herren und Damen, die uns statt naiver Menschen begegnen; und sie sind nicht blos witzig, sie philosophiren auch; unausstehlich aber werden sie durch ihre Einfalt, denn, weil auch diese affectirt ist, so kommt sie dumm und ungeschickt heraus.

Die progressive Richtung, die sich im Anfang des achtzehnten Jh. offenbart, erscheint im Epischen als eine Neigung zum phantastisch Wunderbaren, im Lyrischen zum Starken, in der Tragödie zum Schrecklichen, im Lustspiel zum Rührenden. In der vorigen Epoche waren das feierlich monotone Epos, der romantisirende antike und rein historische Roman die Hauptmomente der epischen Gattung. Der geschichtliche Roman ging aber ganz in den Memoirenton über, so dass die Poesie in der objectiven Treue der Schilderung erlosch. Dagegen entfaltete sich plötzlich

das Mährchen mit einer solchen Schnelle und mit einem solchen Glück, dass Alles davon überschwemmt wurde. Charles Perrault, geb. 1626, gest. 1703, gab 1697 Contes de ma mère l'Oye heraus; 1698 erschien eine ähnliche Sammlung von der Gräfin d'Auroy; 1704 erschien Galland's Uebersetzung von Tausend und Einer Nacht (S. Th. I. S. 147 ff.), bald darauf Tausend und Ein Tag, ebenfalls aus dem Arabischen von Petit de la Croix und von diesem Augenblick an entstanden zahllose Nachahmungen; ein gewisser Simon Gueulette schrieb z. B. Tausend und Eine Viertelstunde. Man suchte den Mährchen bald wieder eine nützliche Richtung für die Jugend zu geben, so dass selbst Fénelon in seinem pädagogischen Eifer für den Herzog von Burgund Feenmährchen verfasste. Der geistreichste Nachahmer des kühnen, phantastischen Schwunges der Morgenländischen Mährchen war der Graf Antoine d'Hamilton, gest. 1720, von dessen zauberreichen, anmuthigen und frivolen Erzählungen „die vier Facardine" am meisten gelesen wurden. — In der Lyrik bezeichnet uns Jean Baptiste Rousseau den Standpunct der Zeit, der nach einem ernsteren Geist rang. Er war der Sohn eines Pariser Schusters und ward 1671 geb. Er war zuerst Page des Französischen Gesandten in Dänemark, dann Secretair des Marschall Tallard, hierauf arbeitete er im Finanzfach, ward aber als der Theilnahme an einigen durch eine Oper Hesione veranlassten scheusslichen Couplets verdächtig 1712 durch einen Parlementsschluss des Landes verwiesen. Nun hielt er sich erst bei dem Grafen de Luc, dann bei dem Prinzen Eugen, endlich in Brüssel auf, wo er

1741 st. Rousseau hatte etwas Boshaftes und Schwankendes in seinem Wesen, wodurch er überall sich und Andern das Leben verbitterte. Er dichtete Lustspiele, Epigramme, Allegorieen, Episteln, Cantaten und Oden. In den letzteren Gattungen glänzte er durch correcte Sprache, durch schöne Bilder und durch grosse an Malherbe erinnernde, aber mehr in das Zarte ausgebildete Kraft der Beredsamkeit. Ein Anflug von metaphysischen Tiefsinn war ihm eigen, der ihm jenes Streben nach Erhabenheit einflösste, wodurch er mit der geselligen, tändelnden Lyrik der vorigen Epoche contrastirt. — Im Drama suchte die Poesie durch immer stärkere Farben anzuziehen. In der Tragödie that dies Prosper Jolyot de Crébillon, geb. zu Dijon 1674, gest. 1764. Er folgte ganz der schon bestehenden dramatischen Technik, suchte aber durch Blut, Wahnsinn und wuthschäumende Declamation besonders zu gefallen; auch gelang es ihm mit diesen empörenden Grausamkeiten bei dem Publicum so gut, dass er sich den Beinamen des Schrecklichen, selbst den des Französ. Aeschylus erwarb. Sein Idomeneus begründete seinen Ruhm 1705. Es folgten Atreus, Elektra, Rhadamist, ein für sein Meisterstück gehaltenes von Unnatur strotzendes Trauerspiel, Xerxes, Semiramis, Pyrrhus, Catalina und einige Jahr vor seinem Tode das Triumvirat oder der Tod des Cicero. — Im Lustspiel wurden zahllose leicht hingeworfene Stücke producirt. Zwei Lustspieldichter, Destouches und Marivaux suchten, der eine durch Rührung, der andere durch ein Streben zur Copirung des Natürlichen, neue Motive in die Handlung zu bringen. Philippe Nericault Des-

touches, geb. 1680, gest. 1754, ordnete den komischen Effect dem moralischen unter; Molière's Tartüffe und Misanthrope waren in dieser Hinsicht seine Muster. Er war ein gemässigter, nüchterner, wohlmeinender Autor, den kein überflüssiger Muthwille der Gefahr aussetzte, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komischen in die Vertraulichkeiten der so verachteten Posse zu verfallen. Mit einem mittelmässigen Talent, ohne Laune und fast ohne Heiterkeit, weder sinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einsicht in die menschlichen Gemüther und Verhältnisse, hat er doch durch einige seiner weinerlichen Stücke, den Ruhmredigen, den verheiratheten Philosophen und den Unschlüssigen, gezeigt, was treuer bescheidner Fleiss vermag. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, geb. 1688, gest. 1765, warf sich besonders auf die psychologische Analyse; er ging aber dabei so sehr in das Kleinliche und Unbedeutende, dass seine Manier, wie grossen Beifall sie auch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jh. ärntete, mit dem Spottnamen marivaudage belegt wurde. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verstärkt, auf kleine Proben gestellt, mit kleinen Schritten einer Entscheidung näher gebracht; meistens drehet sich Alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzutreiben allerlei verstohlene Lockungen versucht oder allerlei leise Andeutungen gewagt werden. Doch war Marivaux in diesen Feinheiten eigenthümlich und gefällig; seine Nachahmer stiessen durch Steifheit ab.

Am entschiedensten verrieth sich die Tendenz der Zeit, in eine andere Gestaltung des Lebens und

der Kunst überzugehen, in Voltaire. Er war wirklich so umfassend, wie de la Motte und Fontenelle gern erscheinen wollten und zugleich war er so geistreich, dass er hinter den Fortschritten seiner Zeitgenossen nicht nur nicht zurückblieb, sondern auch neue Richtungen einleitete. Marie-François Arouet de Voltaire wurde bekanntlich 1694 zu Chatenay bei Paris geb., lebte in ewigem Kampf mit der Regierung und Sorbonne, hielt sich bald in England, bald in Brüssel, bald in Berlin, endlich in hohem Alter auf seinem Landgut Ferney bei Genf auf und starb bei seinem letzten Besuch in Paris 1778, erdrückt von den ihm dargebrachten vergötternden Huldigungen. Voltaire war neu durch die philosophische Richtung, die er in die Poesie einführte; in der Darstellung selbst kann man bei ihm weniger Neuheit als die Vollendung rühmen, mit welcher er schon vorhandene Formen anwendete. Man kann gegen Voltaire's Poesie so gut wie gegen seine Philosophie mit Fug und Recht sehr vielen Tadel aufbringen, immer wird er das Verdienst behalten, mit einem freieren Blick, als bis dahin die Franzosen gezeigt hatten, das Weltinteresse vertreten zu haben. In der Poesie bearbeitete er besonders das Epos, die Erzählung und die Tragödie. Im Epos gelang es ihm, durch seine Henriade nach Französischen Begriffen das Ideal zu erreichen, was Ronsard, Chapelain u. A. erstrebt hatten und dem Fénelon schon so nahe gekommen war. Indessen gehört nothwendig die Französische Theorie des Epischen dazu, um die historisch treue Schilderung eines Bürgerkrieges in wohllautenden Alexandrinern für ein solch' unüberschwenglich hohes

Meisterwerk zu erklären und besonders das Leere und Tödte der allegorischen Figuren, der Wahrheit, Zwietracht und Politik, nicht zu fühlen, welche mit ihren dunstigen Schatten der geschichtlich klaren Objectivität in hohlem Pathos gegenübertreten. Ein wahrhaftes Meisterwerk ist dagegen die Pucelle d'Orléans; dies frivole, obscöne, in der muntersten Sprache geschriebene Epos ist die Spitze aller bitteren Ironie über die in den Klerus und Adel eingerissene Verderbtheit und recht aus der Tiefe von Voltaire's mephistophelischen Witz hervorgegangen. — Das Talent der Persiflage und Satire, die Leichtigkeit, Grazie und Mannigfaltigkeit des Styls in solchen Darstellungen zeigte Voltaire vorzüglich in seinen kleinen Erzählungen, Mikromegas, die Prinzessin von Babylon, Candide und anderen. — Den meisten Fleiss wendete er auf seine dramatischen Arbeiten, namentlich auf die Tragödien Oedipus, Brutus, Cäsar's Tod, Catilina, das Triumvirat, Orest, Merope, Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis und Tancred. Er hatte darin das bedeutende Verdienst, auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände zu dringen und die neueuropäischen, ritterlichen und christlichen Charaktere, die man seit dem Cid ausgeschlossen hatte, wiederum für die tragische Bühne zu adeln. Er trübte aber die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen durch die politischen und philosophischen Ansichten, die er durch die Bühne dem Publicum vorlegen wollte und machte dadurch die Poesie oft zum blossen Mittel. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen oder eigentlich des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt; zu

diesem Behuf entstellte er auf schnöde Art einen grossen historischen Charakter, häufte widerwärtig die schreiendsten Greuel und peinigte das Gefühl. Da er allgemein als Gegner des Christenthums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; es gelang ihm wirklich. In England hatte er eine freiere Verfassung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den Römischen Republicanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdruckes behandelt, Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen besser zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom Englischen damals in Frankreich ganz unbekannten Theater eine flüchtige Kenntniss erlangt hatte, so wollte er dies ebenfalls zu seinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernst, die Strenge und Einfachheit der Griechischen Darstellung und näherte sich ihr wirklich in so fern, dass er die Liebe bei der Behandlung verschiedener Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloss, z. B. in der Merope. Er wollte die Majestät der Griechischen Scene wieder auferwecken und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, dass man nach ihm die Augen bei der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakespeare entlehnte er seiner Meinung nach kühne Theaterstreiche, und damit gerieth es meistens am unglücklichsten, wie als er in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte. Weil er so oft auf halbem Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen blieb, so spürt man et-

was Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung; Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Grenzen weit vollendeter; sie sind ganz das, was sie sind, und haben keine Ahnung von etwas Anderem oder Höherem. Voltaire's Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmuthiger ausdrücken lassen; Voltaire'n muss man zugestehen, dass er die sittlichen Triebfedern wirksamer in's Spiel gesetzt hat, dass er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüths zurückgeht und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt als jene beiden. Neben der Zaire und Alzire glänzen Voltaire's dramatische Talente am tadellosesten im Tancred; seit dem Cid war kein Französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedlen Einmischungen gebaut und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht gewesen; die Wiedervereinigung zweier Liebenden, die sich verkannt haben, im Augenblick ihrer Trennung durch den Tod überwältigt mit einer tiefen und sanften Rührung. *)

In diesen Dichtern und vornehmlich in Voltaire offenbart sich unverkennbar ein eigenthümliches Gefühl, das in der Nachahmung der Alten, in der Befolgung des unter der Regierung Ludwigs XIV fixirten ästhetischen Systems nicht mehr ausreichende Befriedigung fand. Aber die Regung nach einem ande-

*) S. A. W. v. Schlegel in der zehnten Vorlesung.

ren Inhalt, nach einer anderen Form, als den bisherigen, war noch nicht kräftig genug, um mit Entschiedenheit eine selbstständige Poesie zu begründen. Immer aber muss sie als die Uebergangsepoche aus der zweiten Periode der Französ. Poesie in die dritte anerkannt werden. Diese reicht von der Mitte des achtzehnten Jh. bis auf unsere Tage und zerfällt in sich selbst wieder in zwei Abschnitte. Ihre Eigenthümlichkeit liegt in dem bewussten Verlassen der Nachahmung des Antiken, aber so abstract die Französ. Poesie bisher das Romantische in seiner anfänglichen Blüthe und später die Nachahmung der Classiker pflegte, so abstract waren auch die Theorieen, die sie auf dem neugewonnenen Standpunct beobachtete. Vor der Revolution herrschte nämlich der Naturalismus und nach ihr hat sich das Romantische als das vorwiegende Princip entwickelt; in beiden Tendenzen erscheint aber jenes wie dieses Element mit der grellen Färbung, die aller abstracten Uebertreibung anhaftet.

Die erste Epoche der dritten Periode vor der Revolution hatte natürlich noch eine Menge von Hervorbringungen ganz im Styl der Schule des goldenen Zeitalters aufzuweisen; ihr Wesen aber lag in der Unruhe und Zerrissenheit, welche der bodenlose Verfall des sittlichen Lebens besonders unter der Regentschaft nothwendig nach sich ziehen musste. Diese unumschränkte Lascivität und Frivolität, diese zum guten Ton gestempelte Freigeisterei und raffinirte Genusssucht setzte sich auch in der Poesie in einer Folge von wollüstigen und frivolen Romanen ab. Allein die Vernichtung des Sittlichen und die leichtsin-

nige Bezweiflung der Wahrheit würden fade und weichlich erschienen sein, wenn nicht der Widerspruch selbst das Element dieser Darstellungen geworden wäre; ohne die Beleuchtung durch den Gedanken wäre die lüsterne Schilderung der sinnlichen Ausschweifung nicht pikant, ohne die Energie der Skepsis der spöttische Zweifel marklos und unbedeutend gewesen sein. Die Gedanken aber, die dämonisch im Hintergrunde aller dieser Productionen standen, waren einmal die unmittelbare Gewissheit des Menschen von dem moralischen Werth seiner Handlungen und sodann die Gewissheit von dem durch alle Künstelei und allen Luxus nicht auszutilgenden unmittelbaren Dasein der Natur. Jener Gedanke fand seinen vornehmsten Vertreter in Diderot, dieser in Rousseau.

Die zweite Epoche der dritten Periode musste dadurch entstehen, dass jene Idee des Moralischen und Naturgemässen sich ein unmittelbares Dasein zu schaffen versucht hatte. In der Revolution war dies geschehen und die Dichter konnten nun nicht weiter die Sehnsucht nach einem von den Fesseln der Cultur freien Zustande, sie mussten das ungestüme und unbändige Gefühl einer absolut in die Wirklichkeit getretenen Freiheit selbst schildern. Parny, Le Brün, A. Chénier, Béranger und Delavigne sind vorzüglich die Repräsentanten dieser Bewegung. Die neue Wendung des politischen Lebens entwickelte eine Befreundung der Nation mit freieren, von den Regeln des alten Systems unabhängigen Compositionen; die Englische und Deutsche Poesie fanden eine bis dahin der Französchen Eitelkeit ganz fremde Anerkennung;

die alten romantischen Sagen wurden wieder gelesen und erneuet und der Gesang des Volkes, dem sich die höfische Vornehmheit der früheren Dichter entzogen hatte, mit Liebe aufgenommen und ausgebildet. Daraus hat sich gegenwärtig eine Poesie erzeugt, die allerdings noch viel Verfehltes und selbst Bizarres enthält, allein mit Bestimmtheit auf die Bearbeitung romantischer Stoffe hingerichtet ist und in Victor Hugo ihren glänzenden Chorführer hat.

Diese Zeit ist so reich an Dichtern in allen Gattungen, dass wir, um nicht das Maass dieser Umrisse zu überschreiten, nur die hervorstechendsten berühren können, die Darstellung der gegenwärtigen Epoche aber als noch in frischer Gährung begriffen ganz übergehen müssen. Völlig dem Styl und dem Gedankenkreise der vorigen Periode angehörig war Louis Racine, der Sohn des älteren Racine, gestorben 1764. Seine Oden sind von geringer Bedeutung, aber seine didaktischen Gedichte, die Religion und die Gnade, recht verständig im Entwurf und correct in der Ausführung. Dasselbe lässt sich von den Odendichtern, Le Franc de Pompignan, gestorb. 1784, und Thomas, gest. 1785, behaupten. Auch der Romanzendichter Paradis de Moncrif, gest. 1770, die Lyriker Pierre Colardeau, gest. 1776, Joseph Bernard, gest. 1776, gingen aus der früheren Bildung wenig heraus; Alexis Piron aus Dijon, geb. 1689, gest. 1773, zeigte aber in seinen Epigrammen, Liedern, Episteln, Contes und Lustspielen einen schalkhaften, kecken Uebermuth, der von der Unruhe der Zeit ein ungewöhnlich schillerndes Colorit empfing; sein Lustspiel, die Metromanie, gehört

zu dem Besten, was die Franzosen im Charakterstück gedichtet haben. Jean Baptiste Louis Gresset, geb. 1709 zu Amiens, gest. 1777, war ein leichter, fröhlicher Dichter; er verkannte sein Talent ganz, als er durch Trauerspiele, Eduard III und Sidney, Ruhm zu erwerben hoffte; seine Episteln, besonders la chartreuse, sein Lustspiel, le méchant und seine durch Witz, Laune und schöne Versification ausgezeichnete Erzählung, Vert-Vert, in vier Gesängen, waren die Werke, die seinem Namen Dauer verliehen. Aehnlich wirkte Claude Joseph Dorat, geb. zu Paris 1734 und dort gest. 1780. Er schrieb Episteln, Heroiden, Dramen, ein Lehrgedicht von der theatralischen Declamation, glänzte aber durch Witz, Heiterkeit und sinnliche Klarheit besonders in seinen Contes und in seinen Fabeln, denen er freilich den lächerlich pretiösen Titel, philosophische Allegorieen, gab. Der Abbé Prévost d'Exiles, geb. 1697, gestorben 1763, ein abenteuerlich umherschwärmender Mann, von grosser Belesenheit, leichter Darstellungsgabe und unermüdetem Fleiss, schrieb eine ungeheure Menge Romane, von denen die Briefe eines Herrn von Stande, der Dechant von Killerine, Cleveland und namentlich der vortreffliche Manon Lescaut sich vortheilhaft durch interessante Situationen und Wahrheit der Charakterzeichnung hervorthun; die beiden Damen, Graffigny und Riccoboni, die wie Prévost dem Vorbild Englischer Familienromane folgten, blieben weit hinter ihm zurück. Der Ton des Spanischen Romans, der in der vorigen Periode von Le Sage so glücklich nachgeahmt war, wurde noch einmal durch Jean Pierre Claris de Florian, geb. 1755, gest.

1794, erneuet. Zwar arbeitete er auch in der Fabel, in der kleinen Erzählung und im Lustspiel nicht ohne Erfolg; in der letzteren Gattung hat sich das Stück, die beiden Billets, lange erhalten; aber das Schönste von ihm sind seine Schäferromane, Estelle und die dem Cervantes nachgeahmte Galathée, so wie der historische Roman Gonzalve de Cordoue. In einfacher Anmuth des Styls war ihm Jean François Marmontel, geb. 1723, gest. 1799, verwandt; seine historischen Romane, die Geschichte Belisars und der Peruanischen Inka's, sind nicht ohne Verdienst, erreichen aber die innere Einheit und anspruchlose Zierlichkeit seiner contes moraux nicht, worin er das Lehrreiche menschlicher Schicksale hervorhob. Die Kehrseite solcher ernsten und wohlgemeinten Romane waren die schlüpfrigen und lüsternen Gemälde der raffinirtesten Liederlichkeit, in denen der Sohn des älteren Crébillon, Claude Prosper Jolyot de Crébillon, geb. 1707, gest. 1777, unübertroffen dastand; seine „Verirrungen des Herzens und Geistes“, sein „Sopha“, „die Nacht und der Moment“ sind zügellos üppige Darstellungen. Nur durch so schaamlose Werke, wie die „Liaisons dangereuses“ und die berüchtigte „Justine“ konnte er an Frechheit überboten werden und nur aus dem sittlichen Zustande des damaligen Frankreichs sind solche Erscheinungen begreiflich. Nicolas Edene Retif de la Brétonne geb. 1734, ein Vielschreiber, wusste dies Verderben mit genialen Zügen zu copiren; Marivaux hatte einige nicht üble komische Romane geschrieben, unter denen ein unvollendeter, le paysan parvenu; zu diesem schrieb de la Brétonne unter anderem ein Seitenstück,

den paysan perverti, worin er tiefer als sonst den Abgrund menschlicher Verworfenheit eröffnete. Villart de Grécourt, gest. 1743, d'Arnaud de Baculard, Duclos, de Laclos, Louvet, Cazotte u. A. bearbeiteten die novellenartige Erzählung in demselben Geist. Das Theater war ebenfalls in die Richtung auf das Moralische und in die auf das pikant-Komische entzweiet. Bei den Trauerspieldichtern, de Belloy, starb 1770, le Mierre, st. 1793, Chamfort, Mercier, la Harpe u. a. ist der Zug nach Ueberraschung durch neue Mittel durchgängig sichtbar; Ant. Ducis, gest. 1816, führte sogar den Shakespeare ein. Lafont, Autreau, Fagan, Vadé, Pannard, Barré, Favart, Collé Laujon u. a. dichteten für die Posse und das Vaudeville mit grossem Beifall. Die elegante Frivolität der höheren Stände spiegelte Caron de Beaumarchais, gest. 1799, besonders in seiner Hochzeit des Figaro, auf das Treffendste. Das rührende Schauspiel, das sich in der Sphäre der bürgerlichen Welt bewegte, ward von Nivelle de la Chaussée, geb. 1691, gest. 1754, durch edlere Sprache gehoben.

Die leidenschaftliche Aufregung der Zeit durch die Zertrümmerung der alten Sitte war so tief, dass selbst diejenigen, welche an der Natur und Moralität festzuhalten strebten, unbewusst in den Strom der Frivolität und Sophistik hingerissen wurden. Jean Jacques Rousseau, geb, 1712, gest. 1778, lehrte wohl die Nothwendigkeit, in der Bildung sich nicht von der Natur zu entfernen; aber die Romane, worin er mit schöner Begeisterung diese Lehren vortrug, standen durch Charaktere und Begebenheiten mit denselben in Widerspruch. Der pädagogische Emil wurde

im Eifer für die Natur oftmals ein System der Unnatur und die neue Heloise fand nicht sowohl ihres moralischen Gehaltes, als um der zärtlichen, schwärmerischen, wollüstigen Situationen willen ein grosses Publicum; in der Darstellung war Rousseau's glühende Beredsamkeit entzückend. Den nämlichen Widerspruch verrieth Denis Diderot, geb. 1713 zu Langres in der Champagne und gest. zu Paris 1784. In diesem Schriftsteller wühlte der Skepticismus des Jahrhunderts mit einer Gewalt, die ihn auf alle Gebiete der Erkenntniss hinausdrängte, ihn in alle Tendenzen der Zeit verwickelte und dann wieder der Qual und Lust der einsamen Betrachtung opferte. Diderot schrieb nicht so glänzend wie Rousseau, hatte nicht das plastische Talent Voltaire's, aber er theilte mit dem letzteren die Vielseitigkeit der Bildung und mit dem ersteren den Hass alles Affectirten und Ueberbildeten; sein Styl ist lebendig, eigenthümlich und unerschöpflich an neuen Wendungen. Wenn Voltaire die Epoche des Ueberganges aus der Periode Ludwigs des XIV in die Zeit vor der Revolution darstellt, so ist Diderot unstreitig der, welcher auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft diese Epoche selbst im ausgedehntesten Umfang repräsentirt. Er war der Träger der Encyclopädie; er war der Dichter, der in den Romanen: la religieuse, Jacques le Fataliste und les bijoux indiscrets, die sittliche Auflösung seiner Zeit meisterhaft schilderte und zugleich der Dichter, der in seinen in Prosa geschriebenen Dramen, besonders in dem „Hausvater“ und dem „natürlichen Sohn“, die Copie der Wirklichkeit, das Natürliche der Erscheinung und das Moralische der Motive, mit

solcher Stärke entfaltete, dass von da an das Rührende und Natürliche für das Drama eben so zum Gesetz wurde, wie durch Rousseau für den Roman. Die erst vor einiger Zeit bekannt gewordenen Memoiren und Correspondenzen Diderots belehren uns am deutlichsten, wie sehr er auf der Höhe seiner Zeit stand und von dem ächt Romantischen mehr als Ahnung hatte; so richtig wie er hatte kein Franzose Shakespearn beurtheilt.

Die Französische Poesie beginnt mit der Bildung einer romantischen Weltanschauung, die in grossen epischen Gedichten, in einer reichen Lyrik und in einer zwar oft trivialen, aber andererseits auch kühnen allegorischen Didaktik sich ausbreitet. Diese Poesie ist in ganz Frankreich, im Süden, wie im Norden, an den Höfen der Grossen und in den Klöstern gleich sehr lebendig. Aber allmälig tritt die Monarchie, mit ihr die Pracht des Hofes und die centrale Bedeutung von Paris hervor. Diese Stadt und in ihr wieder der Hof absorbiren gleichsam alle geistige Kraft des Volkes; hier ist der Brennpunct, der die vereinzelten Talente zur Verherrlichung der Monarchie sammelt. Das Studium der antiken Literatur kommt dem natürlichen Bestreben der Franzosen nach äusserer Glätte und Präcision entgegen und die ganze Poesie nimmt ein antikes Colorit an; die Griechischen Tragiker, die Römischen Lustspieldichter, die alten Epiker und Lyriker, sollen nicht blos erreicht, sie sollen übertroffen werden und die Periode, worin das höchste Gleichgewicht der Französischen Sinnesart mit der

formellen Vollendung der antiken Poesie besteht, ist das goldene Zeitalter der Literatur. Allein man kann sich nicht verbergen, welche Differenzen zwischen den Urbildern und den Nachahmungen statt finden; man kann die Einwirkung anderer Literaturen, der Spanischen, Italienischen und Englischen nicht ausschliessen; man kann die alte oft nur verzerrte und versteckte ritterliche, abenteuerliche Denkweise nicht vertilgen und so erzeugt sich erst ein verworrenes Drängen, die Schranken des alten Systems zu durchbrechen, mit Uebermuth Alles in das Grelle zu malen, mit Gewalt die nackten Formen der Natur hervorzukehren, bis dann nach vielen convulsivischen Bewegungen die Anerkennung des Mittelalters und die Liebe zur romantischen Poesie wieder erwacht.

Die Italienische Poesie nimmt einen ganz anderen Gang. Sie hat bis zu der Zeit, wo in Frankreich die didaktische Allegorie blühet, nur wenige Dichter; sie wird durch keinen äusseren Mittelpunct, wie Paris es ist, in einer strengen Einheit zusammengehalten, sondern abwechselnd erheben sich Sicilien, Florenz, Rom, Venedig, Neapel als solche Centralisationen der Bildung. Der Gegensatz des Romantischen mit dem Antiken, dessen Spannung das tiefste Streben der Franzosen anfacht, ist in ihr gar nicht auf solche Weise enthalten, sondern, obschon er erscheint, so ist er doch von vorn herein durch den Charakter wie durch die Sprache der Nation aufgehoben, die immerfort etwas Plastisches behauptet hat. Die sinnliche Klarheit, welche die Franzosen anstrebten, ist bei den Italienern unmittelbar mit der Idealität der christlichen Welt vereinigt. Die

Perioden der Italienischen Poesie lassen sich daher nicht nach solchen inneren Gegensätzen, wie die der Französischen bestimmen, sondern nur nach einer Unterscheidung der vorherrschend bearbeiteten Gattung; allerdings ist dies eine mangelhafte Theilung, allein von allen diejenige, die mit den Unterschieden der allgemein geistigen Bewegung Italiens und mit der Differenz der Stylbildung am leichtesten in Einklang gebracht werden kann. Die Geschichte Italiens zeigt uns zuerst eine Periode voll grosser Thatkraft in den Kämpfen der Lombardischen Städte mit einander und mit den Deutschen, in der Entwicklung des Normannischen Reiches und in der Bildung des Papstthumes; die Begeisterung dieser Periode drückt der Poesie ein lyrisches Gepräge und dem Styl eine nie wieder erreichte Hohheit und Simplicität auf. Hierauf folgt eine Periode, worin die einzelnen Höfe, besonders der der Mediceer und der päpstliche, in den heiteren Genuss der mühsam erworbenen Schätze sich vertiefen, aber nach Aussen hin noch eine grosse Würde und ritterliche Haltung repräsentiren; die höfische Feinheit, Zierlichkeit und edle Geselligkeit, der noch lebendige kriegerische Sinn dieser Zeit spiegelt sich in einer epischen Poesie, welche aber nach und nach von dem kühnen Ton des ritterlichen Heldengesanges in das Idyllische der Pastoraldichtung verschwimmt; der entsprechende Styl dieser Periode ist Anmuth und reizende Mannigfaltigkeit, aber bereits mit einem Hange zur Ueberladung. Die dritte Periode der Italienischen Geschichte zeigt uns ein mattes Fortbestehen aller kirchlichen, politischen und sittlichen Verhältnisse, wie sie während des sechszehnten

Jh. sich fixirt hatten. Die Nation hat immer noch viel poetischen Sinn, aber er vermag in der Stagnation der freien Entwicklung sich nur auf die Cultur solcher Dichtungen zu werfen, die leicht und angenehm unterhalten. Daher tritt in dieser Periode die Schärfe des Verstandes im epigrammatischen und die weiche, üppige Phantasie in einem sinnlich starken Ausdruck hervor und die Gattung, in welcher dieser Styl populäre Allgemeinheit erlangt, ist die dramatische. —

Die erste Periode der Italienischen Poesie ging von einer Lyrik aus, deren Charakter mit dem der Provençalischen vollkommen übereinstimmend war. Durch die an den Italienischen Höfen lebenden Provençalen wurden aber auch andere Elemente der Französischen Poesie in Italien verbreitet, welche erst später von den Italienern bearbeitet, allein unstreitig dem Keime nach schon jetzt von ihnen aufgenommen wurden. Das lyrische Element herrschte vor und das epische war in dem Sinn einer nationalen Dichtung, wie wir sie bei den Franzosen kennen gelernt haben, gar nicht vorhanden; nur die Novelle, deren Begriff mit dem des Französischen Conte ganz dasselbe ist, erschien am Ende der ersten Periode in einer sehr bedeutenden Stellung. Die Sicilianer waren die ersten, welche eine nationale Form der Sprache und Poesie erreichten. Die letztere war eine Hofpoesie und blühete besonders an jenem glänzenden Hof, den Friedrich II als König von Sicilien zu Palermo und Neapel hielt. Von ihm selbst, von seinem Kanzler, Peter von Vineis, von Oddo delle Colonna, Mazzeo di Ricco, Ciullo d'Alcamo und anderen Dich-

tern haben sich Nachrichten und Gedichte erhalten. In Oberitalien war die Poesie ganz durch die Provençalische bestimmt und hatte auch den Namen der hofmässigen, cortigiana, wenn gleich die Verhältnisse der Dichter andere waren, als die der Sicilianischen, die mit dem Hof in unmittelbarer Verbindung lebten. Die Troubadours fanden an den Höfen Oberitaliens eine neue und behagliche Heimath und wer von den Eingeborenen an dem Ruhm dieser Dichter Theil nehmen wollte, der musste sich in ihrer Sprache versuchen, die für die Poesie gleichsam erzogen war und in der Lyrik den ersten Ruf behauptete. Daher finden wir mehre und bedeutende Troubadours Italienischen Ursprungs, unter welchen Bartolome Zorgi, Bonifaci Calvo, Lanfranc Cigala, Sordel und unter den Grossen der Markgraf Albert von Malaspina die bekanntesten sind; auch die Provençalischen Spielleute sah man an den Höfen und bei öffentlichen Festen. Entsprang nun auch die altitalienische Lyrik aus einheimischen Elementen, aus der volksmässigen Poesie und Musik, trat in ihr die Canzone in dreifach getheilter Strophe und das Sonett ursprünglich mit entschiedener Eigenthümlichkeit hervor, so musste sie doch unter solchen Umständen von der Provençalischen Poesie keine geringe Einwirkung erfahren; nicht blos die Form, auch der Inhalt der Lieder bezeugt dies. *)

Nun entwickelte sich aber in Italien schon während des dreizehnten Jh. ein immer wachsendes Studium der alten Literatur und verwuchs hier früher als in

*) S. Fr. Diez, die Poesie der Troubadours S. 272—282.

irgend einem anderen neueuropäischen Lande mit dem Christlichen und Romantischen. Dante Alighieri, 1265 aus einer alten und berühmten Florentinischen Familie geb. und 1321 zu Ravenna gest., stellte zuerst die Einheit des plastischen und mythologischen Typus der antiken Poesie mit dem musikalischen und sentimentalen der christlichen in seinem Riesenwerk, der göttlichen Komödie, vollendet dar. Und wie er so das Wesen der modernen Poesie im Innersten ergriff, so gewaltig bestimmte er auch die Italienische Sprache; denn die ihm voraufgegangenen oder gleichzeitigen Dichter, Guittone von Arezzo, Guido Cavalcanti aus einem angesehenen Florentinischen Geschlecht, Cino von Pistoja, Dante von Majano, hatten es nicht vermocht, einem Dialekt Allgemeinheit zu erringen, Dante aber erhob den Florentinischen zur Geltung der gebildeten Schriftsprache. Wilde Parteiungen zerrissen damals Florenz; zu der erblichen Feindschaft zwischen Guelfen und Ghibellinen kam von Pistoja aus eine neue Ursache der Fehden, die Spaltung der Schwarzen und Weissen, und von seiner Jugend an sah Dante die ungeheuerste Entzweiung des Lebens durch Liebe und Hass. Als Guelfe ward er 1302 aus Florenz getrieben und zwei Jahr hernach auf immer verbannt; erst während dieser Verbannung ward er Ghibelline und schüttelte in seinem Unglück allen Drang des Irdischen von sich. So gereinigt und von Gott geweihet, ward er der Sänger der Liebe, sowohl der irdischen und vergänglichen, als der himmlischen und ewigen. In zwei Hauptwerken, der vita nuova und der divina comedia, zeigte er der Liebe Entstehung, ihren Fortgang, ihre Veredlung, ihr

Ziel: Gott und sein ewiges Reich. Die vita nuova enthält den allmäligen Uebergang aus sinnlicher Liebe zur himmlischen, die divina comedia beginnt von dem Punct, wo des Dichters Liebe schon völlig verklärt ist und enthält die Offenbarung, welche dem Seher über das Verhältniss von Welt und Menschen, von Busse und Bekehrung, von irdischem Erkennen und himmlischem Schauen als Leben der Liebe zu Theil ward. Eine Liebe, die weder je zum Genuss ward, noch auch ein blos phantastisches Spiel war, gab nach seinem eigenen Bericht seinem Geist den höheren Flug, seinem Namen den ersten Ruhm durch ganz Italien. Die Tochter des Folco Portinari, Beatrice oder Bice, war der Gegenstand dieser Liebe; er sah und liebte sie in ihrem zehnten Jahr, sah sie nachher Jahre lang nicht, erblickte sie in ihrem achtzehnten Jahr wieder, ward dann durch eine falsche Nachricht von ihrem Tod erschreckt und verlor sie späterhin wirklich durch den Tod. Die Geschichte der Veränderungen, welche diese wenigen äusseren Umstände in seinem Seelenzustande hervorbrachten, erzählt die vita nuova in einem Wechsel von Prosa und eingemischten herrlichen Canzonen und Sonetten. Die Beseligung, deren er jetzt genoss, stellte er objectiv in der Comedia dar. Dies Gedicht in hundert Gesängen, in einer eben so ernsten und furchtbaren, als sanften und lieblichen Sprache, in musikalisch vollendeten Terzinen, gehört keiner besonderen Gattung der Poesie an; es ist lyrisch, didaktisch, episch und doch nicht, wie der Französische Roman der Rose, eine Mengerei verschiedener Elemente. Indessen würde der Standpunct für seine richtige Auffassung

immer der der allegorischen Dichtung bleiben müssen; von allen den zahllosen Werken, welche das Mittelalter in derselben hervorbrachte, ist es das einzige, welches über die geistige Sphäre der Zeit mit titanenhaften Streben hinausdringt und die abstracte Haltung, das Nüchterne und Unbestimmte der gewöhnlichen Allegorie dadurch überwindet, dass in ihm auf der einen Seite die ganze Weltgeschichte in der lebendigsten Klarheit erscheint und dass von der andern Alles durch die subjective Theilnahme des Dichters zu einer lyrischen Einheit zusammengefasst wird, in deren grosser Gesinnung die historischen Momente aus dem Italienischen Leben einen solchen Anhaltpunct finden, dass hierin eben für Italien das episch-nationale Interesse zu suchen ist, während das Weltinteresse besonders auf der Darstellung des christlichen Glaubens beruht. Die höchste Strenge und symmetrische Einfachheit des Plans ist mit der höchsten Fülle in der Ausführung des Besonderen gepaart. Die drei Theile des Gedichtes entsprechen sich nicht allein im Ganzen, sondern auch in ihren einzelnen Scenen ganz genau. Die Wanderung durch das Inferno ist der Gang eines menschlichen Lebens ohne höheres Licht, ohne göttliche Gnade; mit dem natürlich Bösen beginnt es und sinkt endlich zur absoluten Bosheit hinab, die sich ihrer als solcher bewusst ist. Dieser Gang führt durch Mythologie, durch heilige und weltliche Geschichte, durch alle Städte Italiens, durch alle Lagen und Stände des Lebens und gibt dem Dichter Gelegenheit, seine Freunde und Feinde, seine Lehrer und Verwandte, jede Kenntniss und Sitte seiner Zeit mit

einer Schärfe der Wahrheit und des Tadels vorzuführen, die einem prophetischen Munde ziemt. Diesen Tiefen gegenüber stehen die Höhen des Purgatorio; jede Sünde findet hier ein Mittel sich zu reinigen, und wie unten in der Hölle Cassius und Brutus neben Judas von Lucifer zerfleischt werden, d. h. Frevler gegen die höchste weltliche und göttliche Macht dem Princip alles Bösen angehören, so ist im irdischen Paradise, oben auf dem Berge des Fegefeuers alle Unschuld vereinigt und die Personen, welche in beiden Orten die Gewalt haben, die Worte, mit denen man sie erweicht, sind sich eben so entgegengesetzt. Aus der Erkenntniss der Wurzel alles Bösen muss das Verlangen nach Besserung entspringen, die ohne Aufrichtigkeit und Demuth nicht möglich ist. Für das Leben niederer Leidenschaft, für Erkenntniss der Sünde als solcher genügt die blosse Vernunft und das Symbol derselben ist dem Dante sein zärtlich verehrter Meister Virgil, der gleich wie er selbst von Pythagoräischer Weisheit erleuchtet war. Er leitet ihn durch Hölle und Fegefeuer, aber nicht von selbst, aus eigener Kraft fasst der Mensch den grossen Entschluss, die Wahrheit zu suchen und sich ihr zu opfern; nur die Gnade Gottes bewirkt diesen in ihm. Sie wird ihm durch Beatrice's Vermittelung zu Theil; sie war ihm ein Stern im Hoffen und Zagen des irdischen Lebens, sie wird ihm zur Sonne des himmlischen Schauens und führt ihn durch Schauder und Tod, durch Busse und Sühne zur Festigkeit, Reinheit und Seligkeit Gott schauender Seelen. Sie bewegt für den Geliebten die heilige Lucia und diese endlich sendet Virgil zum Führer des träumenden

Dichters. Allein in die Tiefen der Gottheit geleitet nur der göttliche Geist selbst; darum entweicht auf der Höhe des Berges vom Fegefeuer der Schatten Virgils und Beatrice, die vollendende Gnade selbst tritt an seine Stelle und führt ihn im Paradiso durch die Himmel der Himmel, wo abermals Stufe um Stufe mit den Abtheilungen des Inferno's und Purgatorios übereinstimmt.

Dies ist der Plan des Gedichtes. Im Inferno ist der Uebergang vom ersten Fehler bis zum Abfall von aller Wahrheit und von jeder Tugend in verschiedene Räume vertheilt, deren Zusammenhang in der Idee von Weltaltern seinen Aufschluss findet. Die goldene Zeit kannte den Schmerz nicht. Die Folgezeit wich, wenn auch unvorsätzlich, von Gott ab und aus dem Silber rinnt ein Thränenstrom. Die Unschuld ist nicht mehr, die Sorge erwacht, ein Thränenstrom der silbernen Zeit umgibt den ersten Höllenraum; Acheron, Freudenloser ist sein Name, weil die Strafe der Erbsünde der sinnlichen Natur nur Entbehrung der Freuden, nicht Qual ist. Im folgenden Zeitalter hatte Gott der schwachen Menschheit schon das Licht der Vernunft geliehen, weshalb die mit Bewusstsein Sündigenden innerhalb der teuflischen Burg liegen; der Strom, der dem Erz entrinnt, heist der des Hasses und der Scheu, Styx. Eine solche Leidenschaft, wie die, welche den göttlichen Wink nicht sehen wollte, gebar in der folgenden Zeit das unnatürlich Leidenschaftliche und halsstarrig Verkehrte; es entrinnet dem Eisen der Flammenstrom, Phlegeton, der Gleiches mit Gleichem, nämlich unnatürliche Begierde und furchtbare Leidenschaft mit einem ewigen Bran-

de des Inneren und nie gestilltem Streben nach Aussen vergilt. Von diesem Zustand wollte Gott die Menschen erlösen und liess sie Wissenschaft und Kunst erfinden, aber, was er ihnen zu ihrem Heil verliehen, wandten sie gegen ihn selber. Darum vereinigen sich und erstarren alle jene Jammerströme im Eise des letzten, des Cocytus, Bild und Strafe der schauderhaften Kälte eines hohen Verstandes, der sich des Verkehrten, wenn es ihm nützt, erfreut und gross wird im Vernichten des Guten. *Mit nie schmelzendem Eise* deckt dieser Strom den kleinen *Raum* der trichterförmig sich verengenden Hölle, deren untersten Mittelpunct der zuerst gefallene Engel als Symbol des vollendet Bösen einnimmt. In diese Räume drängt der Dichter alle Zeiten und Sitten, Heroen und Menschen, Päpste und Kaiser, Cardinäle und Fürsten, Gelehrte und Ritter, Städte und Völker; was Wahrheit und Geschichte, Dichtung und Mythe von menschlichen Fehlern und Lastern berichten, alles dies erscheint hier lebendig, redend und leidend. — Ueber Lucifer hinaus gelangt der Dichter an den Fuss des Berges der Busse zu einem Wasser, mit dem er den aus dem Irrthum der Sünde entstandenen Nebel, der noch sein Auge umdunkelt, abwäscht, und dem die Binse, die er als Zeichen der Demuth pflücken soll, entsprosst. Hier findet er den Cato und macht den Mann, der die bürgerliche Freiheit eines nur durch Freiheit grossen Volkes nicht überleben wollte, zum Hüter des Zuganges zum See am Fuss des Berges, auf dessen Gipfel die wahre Freiheit, die Seelenunschuld des Paradises, der Büssenden wartet. Mit dem Anfang dieses zweiten Liedes wird Alles an-

ders; die erst so starke, mit dem Grimm des Weltgerichts zürnende Sprache wird sanft, der Ton wird mild, Alles verkündet nur Licht, Liebe und Hoffnung. Neben dem Stern der Liebe funkeln hier die Leitsterne jener vier Tugenden, welche den Cato aus dem Limbus der Unseeligen erretten, Klugheit, Mässigkeit, Gerechtigkeit, Standhaftigkeit, Sterne, die seit Adam und Eva kein sterbliches Auge mehr an unserm Himmel sah. Wie die freundlichen Zeichen am Himmel, wie der ehrwürdige Greis, dessen Antlitz von dem Glanz jener vier Sterne funkelt, wie die Sonne, der drohenden Inschrift der Hölle und ihrer grausen Bewachung, dem Höllenhunde, entgegenstehen, so auch dem vermischten Jammer der Unseligen, die frommen Töne der Erlösungshymne der Seelen, die der Engel und sein Kahn, das Gegenbild des furchtbaren Charon und seiner schwerbewegten Fähre, über den See an den Fuss des Berges der Busse bringen. An diesem selbst leuchtet den Klimmenden freundliches Licht der Gnade, statt dessen sie unten die sternenlose Finsterniss der Seelennacht der in Verzweiflung verhärteten Sünder fanden. Der Berg hat eine Vorhöhe, wie die Hölle eine Vorhölle; erst jenseits jener Höhe ist der Eingang zur Burg der Reue und Busse und hier wacht ein Cherub mit dem Flammenschwert, weil der Weg durch die Burg zum Paradiese führt. Der Bericht der Reise über diese Vorhöhe hängt nur durch einen leisen Faden mit der Allegorie zusammen; dagegen enthält er eine Menge Geschichten, Charaktere, Zeichnungen von Thaten und Sitten, ein lebendiges und historisch treues Gemälde von Italien und seiner ganzen inneren Lage,

eine Schilderung des ersten Habsburgers und der Könige seiner Zeit. Endlich ist die Vorhöhe erstiegen und das Zauberwort, Gnade des Himmels, eröffnet den Zugang zum Thor der Busse, und schon auf der Schwelle erkennt der Sünder, dass die Gnadenmittel der Kirche nicht, wie der Trug der Pfaffen erdichtet, Zaubermittel der Beseligung, nur Bedingungen und Erleichterungen sind für die Aenderung des Sinnes. Der Engel am Thor der Busse macht ihn frei von den Folgen der sieben Todsünden, aber er ritzt sieben P in seine Stirn, damit er daran denke und die Erinnerung an seine Sünde durch Besserung tilge. Einzugehen zum Thor der Besserung, muss er über drei Schwellen schreiten; die erste ist spiegelheller Marmor, das Symbol der ersten Rührung des Sünders; die zweite ist dunkel, verbrannt, zersprungen, das Symbol der der Erkenntniss folgenden Zerknirschung; die dritte ist bluthrother Porphyr, das Symbol der äussern peinigenden Genugthuung des Sünders durch äussere Busse. Die vierte Stufe, die Schwelle selbst, ist der Demantstein der zur That rufenden Lehre Christi, ein Felsen seiner ewigen Kirche; hier bittet Dante um Absolution, die uns die Kirche nur zusichern, Gott und heiliger Wandel allein uns geben kann. Die folgenden Gesänge zeigen in Personen und Geschichten, in Hymnen und Schnitzwerken an Wänden und auf dem Fussboden, in Reden und Geberden der Schatten, Mittel und Wege, Rührungen und Demüthigungen, Busse und bessernde Strafe, durch die man von den verschiedenen in der Hölle unheilbaren Sünden durch göttliche Gnade geneset. Wie nun den Dichter das Sinnbild des thäti-

gen Christenthums, Mathildis, statt der menschlichen Weisheit Virgils zum Erkennen ohne Hülle einweihen soll, lehrt sie ihn, dass nie einer am Thor des Paradieses aus dem Quell Lethe Vergessenheit aller begangenen Sünden, aller vergangenen Mühsal trinken wird, bis er zugleich aus dem gegenüberspringenden Quell Eunoë den besseren Vorsatz und die Aenderung des Sinnes getrunken. Nun folgen in mancherlei Personen und Gestalten die Andeutungen der Erscheinung Christi im alten Testament, die Sacramente des neuen, die Evangelisten, Apostel, ihr Charakter und ihre Bücher und endlich die Beschreibung der völligen Entartung der Kirche und deren Ursachen. — Durch Beatrice wird Dante im Paradiso von Planet zu Planet bis zu den Fixsternen geführt; da nun jeder Planet nach der Theorie jener Zeit sich mit einer eigenen Sphäre oder mit einem eigenen Himmel umdreht, so ist dies eben so viel, als von Himmel zu Himmel bis zu dem Punct steigen, der selbst unbeweglich aller Bewegung Ursache ist. Dies Emporsteigen ist Sinnbild der Erhebung von höherer zu höherer Erkenntniss, Liebe und Seligkeit. Der heilige Franciscus belehrt den Dichter über wahren Reichthum und Armuth, Dominicus übe das wahre zum Himmel führende Mönchthum; die Seligkeit, die aus den vier moralischen Tugenden strömt, wird ihm offenbar; aus weiter Ferne erblickt er hier zuerst die Glorie des Heilandes und der Maria, die lange Reihe der Patriarchen, Apostel und Propheten. Endlich legt er dem Petrus, Jacobus und Johannes sein Bekenntniss ab, was er Glaube, Hoffnung und christliche Liebe nennt und wie er sie sich zu eigen gemacht,

worauf ihn die Wonne beglückt, zu erfahren, dass die Apostel so und nicht anders gelehrt, dass sie nur einen so beschaffenen Sinn als ihnen befreundet erkennen, dass solcher Lehre der Himmel sich freut und über so gesinnte Seelen die Heiligen jauchzen. Hierauf nahet er sich dem Centrum des Universums, der überschwänglichen Anschauung der Trinität. In diesen letzten Gesängen findet man alle Kraft der besseren Mystiker neben aller Wahrheit des Lebens; den gediegenen Kern der scholastischen und Aristotelischen Philosophie, den Pomp und Glanz des Cultus in seiner schönsten Blüthe, hier des Areopagiten Engeltheorie und ihre Hierarchie, hier die erhabenste Darstellung vom Anschauen Gottes, das in Gott Sein und Leben. *)

Dante's Komödie hatte Alles in sich vereinigt, was Wissenschaft, Erfahrung des Lebens, das Alterthum und die christliche Welt nur irgend Bedeuten-

*) Absichtlich habe ich in dem Vorstehenden einen Auszug aus der Schrift von C. F. Schlosser, über Dante, Heidelberg 1824, 8, gegeben, weil ich auf diese schlichte Art die Bedeutung des unsterblichen Gedichtes am angemessensten glaubte schildern zu können. Schlosser hat den richtigen Standpunct für die Beurtheilung gefasst, wogegen Bouterweck und nach ihm Sismondi sich gar nicht zurechtzufinden wissen und beständig an einzelnen Bildern und Scenen haften bleiben, Einheit des Ganzen aber nicht entdecken können. Und doch sind ihre Ansichten die am meisten verbreiteten. Die tiefste Auffassung von Dante's Gedicht ist unstreitig die, welche Schelling in dem von ihm und Hegel gemeinschaftlich herausgegebenen kritischen Journal der Philosophie, Bd. II, mittheilte, woselbst er auch Bouterweck hart tadelte. Namentlich zeigte er auch, dass der ästhetische Werth des Purgatorio und Paradiso dem des Inferno nicht im Ge-

des darboten; die genialste Kunst hatte diesen gewaltigen Stoff zu gliedern und zur schönsten Form zu erheben gewusst. Dass in Italien für das vollkommenere Verständniss des Gedichtes Lehrstühle gestiftet wurden, von denen bekanntlich Boccaccio den einen bekleidete, wird uns schon wegen des historischen und scholastischen Interesses der Komödie nicht wundern. Dante war ein Schüler von Brunetto Latini, der schon vor ihm in einem Gedicht Pataffio der Terza rima sich bedient hatte; ein anderer Schüler Brunetto's war Franzesco di Barberino, gest. 1306, der eine versificirte Moralphilosphie, i documenti d'Amore in einem geschraubten Styl hinterliess. Ein Freund Dante's, Cino von Pistoja, gest. 1337, machte sich durch Gedichte auf die schöne Selvaggia dei Vergiolesi, welche der Tod ihm entriss, vortheilhaft bekannt. Ein Feind Dante's, Ceco von Ascoli, wegen angeschuldigter Zauberei zu Florenz 1327 le-

ringsten nachstehe und dass die innere Verschiedenheit des Stoffs für jeden der drei Theile nothwendig eine andere Behandlung, eine plastische, pittoreske und musikalische, herbeiführe. In neuester Zeit hat L. G. Blanc in seinem Commentar zu den beiden ersten Gesängen der Komödie, Halle 1832, sehr Vieles für die richtigere und höhere Würdigung des Gedichtes gethan. Dante's lyrische Gedichte, seine Sonette, Canzonen und Balladen, sind durch Tiefe und Zartheit zu Werken vom ersten Range gezählt zu werden vollkommen berechtigt und auch hierin ist uns eine bessere Erkenntniss zu Theil geworden, theils durch Fr. v. Oeynhausen in seiner Uebersetzung des neuen Lebens, Leipzig 1824, theils durch Karl Witte, über die Aechtheit, Bedeutung und Anordnung der lyrischen Gedichte, die Dante beigelegt werden, in Dante's lyr. Ged. Italienisch und Deutsch herausgegeben von. K. L. Kannegiesser, Leipzig 1827, S. 359 ff.

bendig verbrannt, schrieb in fünf Büchern ein weitschweifiges didaktisches Gedicht, L'acerbo, worin er alle gangbaren Wissenschaften skizzirte, wie wir bei den Provençalen, S. 121 ganz ähnliche Werke kennen gelernt haben. Auch Nachahmer fand Dante, wie Fazio degli Uberti in einem Gedicht Dettamondo die Beschreibung des Weltalls unternahm, dessen verschiedene Theile als Personen erscheinen und ihre Geschichte erzählen, und wie Federigo Frezzi, Bischof von Folingo, gest. 1416, der in seinem Quadriregio die vier Reiche der Liebe, des Satans, der Laster und der Tugenden beschrieb; beide bedienten sich der terze-rime und gaben einzelne gelungene Schilderungen; im Ganzen aber brachten sie nur frostige Allegorieen hervor.

Dante's Poesie war absolut allseitig; die Reflexion, die Anschauung, die Empfindung entwickelten sich in seiner Schöpfung nach allen Richtungen. Der Dichter, der zunächst nach ihm Epoche machte, war Franzesco Petrarca, geb. zu Arezzo, einer alten Toskanischen Stadt 1304 und gest. zu Arqua, einem Dorf in der Nähe Padua's, 1374. Er sollte ursprünglich die Rechtswissenschaft studiren, wendete sich aber mit dem grössten Eifer zu dem Studium der Römischen und Griechischen Literatur und ward zur Poesie durch die eben genannten Dichter Ceco und Cino aufgemuntert. Wenn Dante's Geschichte und Charakter uns das Bild der männlichsten Entschiedenheit, des immer in die Energie der That versenkten Willens zeigt, so finden wir bei Petrarca ein weibliches Gemüth, das an einer ewigen Verstimmung leidet, in der Gegenwart sich nie befriedigt fühlt,

sich aber, wenn es sich ihr entrissen hat, wieder nach ihr als einem unwiederbringlichen Glücke sehnt und seinen tiefen, jedoch nicht tödtlichen Schmerz in zarte Lieder ausströmt. Petrarca's Lyrik ist in Verhältniss zu der des Dante einseitig; auch ist seine Liebe keineswegs so durchaus verklärt, wie die des Dante, sondern hat ein sinnliches Element, das aber durch den Kampf des Dichters mit ihm in einem höchst reizenden Licht erscheint. Dass die Provençalpoesie auf Petrarca's Lyrik Einfluss gehabt hat, ist wohl ausser Zweifel; allein er verstand diese Richtung der Lyrik durch seine kunstreiche Behandlung und durch seine anmuthige und klare Sprache so zur Vollendung zu erheben, dass seine Sonette, Sestinen, Balladen, Canzonen und Triumphe allein die welthistorischen Repräsentanten des mittelalterlichen Minnegesanges geblieben sind. Die Frau, die ihn begeisterte, war Laura, Tochter des Ritter Audibert von Noves, die 1325 in ihrem siebzehnten oder achtzehnten Jahr an Hugo aus dem Hause der Herren von Sade, die ursprünglich von Avignon abstammten, vermählt wurde. Petrarca sah sie zum ersten Mal zu Avignon am 6. April 1327, dem Montag in der Charwoche früh um 6 Uhr in der Nonnenkirche zu St. Clara, wohin er sein Gebet zu verrichten gegangen war und empfand, so wie er sie erblickte, jenen gewaltigen Eindruck, der ihn sein ganzes Leben hindurch nicht verliess. Er selbst war nicht älter als drei und zwanzig Jahr und von der Natur mit Allem geschmückt, was Mädchen zu entzünden und zu unterwerfen vermag; mit Kühnheit und Entschlossenheit nahet er sich der Geliebten; unerfahren und unschuldig gönnt sie ihm Zutritt, aber

bald verräth ihr sein entbrannter Blick, was in seinem Inneren vorgeht und sie behandelt ihn hart und grausam; jedoch statt ihn abzuschrecken, entzündet sie ihn durch ihre himmlische Tugend und Sittsamkeit nur noch mehr. Er weint, seufzt, verzweifelt, durchirrt einen grossen Theil fremder Länder und trägt ihr Bild überall mit sich herum; dies ist das erste Stadium seiner Liebe bis etwa zum Jahr 1333. Jetzt gesellen sich zu seinen Leiden noch Gewissensbisse und Vorwürfe; er erkennt es für Unrecht, einem Geschöpf sein Herz zu weihen, das der Schöpfer für heilige Gefühle und edle Triebe geschaffen habe, holt sich Rath bei dem Vater Dionysius und beschliesst, das Feuer, das ihn verzehrt, mit Ernst und Nachdruck zu dämpfen; allein seine Anstrengungen vermehren nur die Bitterkeit seiner Qual und dieser Zustand der Trauer ist das zweite *Stadium* seiner Liebe. Allmälig vermischt sich nun mit der inneren Unruhe seines Herzens der Stolz und das Gefühl einer unwürdigen Sclaverei und bestimmt ihn, sein Möglichstes zu thun, um ein so unerträgliches Joch abzuwerfen. Allein Laura selbst erschwerte ihn den Sieg; die Sanftheit, die sie seinem Entschluss entgegensetzte, die gefälligen Blicke und die süssen im Vorübergehen gesagten Wörtchen, Alles erschütterte seinen Muth und hielt ihn selbst noch nach ihrem Tode in den Ketten der Liebe und Sehnsucht. Petrarca's schwärmerische und schwermüthige Sonette und Canzonen sind die Feier dieser Liebe, worin Himmel und Erde, Geistiges und Sinnliches in der holdesten Vereinigung erscheinen, worin die zärtliche Verehrung der höchsten Schönheit, die je sterbli-

cher Hülle sich darstellte, die vergötternde Bewunderung ihrer Allmacht sich offenbart. Die sechs Triumphe Petrarca's, auf deren Gestaltung Dante's Poesie offenbaren Einfluss hatte, sind Erscheinungen von eben so viel allegorischen Wesen, namentlich der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Rufes, der Zeit und der Gottheit, deren eines über das andere dergestalt obsiegt, dass die einzelnen Theile des Gemäldes zuletzt einen zusammenhängenden Aufzug bilden, den die Liebe, die Beherrscherin der Menschen, eröffnet und die Gottheit, die Alles überwältigt, beschliesst. Petrarca vollendete diese Gedichte nicht, allein auch in ihrer unvollkommenen Gestalt sind sie reich an zärtlichen, gefühlvollen Stellen und glücklichen Bildern. Petrarca wird zuweilen spielend bis zum gewöhnlichen Wortspiel und matten Witzelei; auch seine Reflexion ist oft mehr scharfsinnig als wahr; aber in der objectiven Darstellung eines so ganz subjectiven Inhaltes, wie sein Verhältniss zu Laura war, ist er ein bewunderungswürdiger Meister gewesen, den keiner seiner unzähligen Nachahmer, der sogenannten Petrarchisten, erreichte. *)

Der dritte Dichter, der die Italienische Poesie begründete, Giovanni Boccaccio, soll zu Paris 1313 geboren sein. Er war der Sohn eines Kaufmanns zu Certeldo, einem kleinen Schlosse in Val di Elsa, das von Florenz abhängig war. Sein Vater bestimmte ihn erst zum Handel, dann zur Rechtswissenschaft, allein Boccaccio warf sich ganz auf das Studium der alten Literatur, machte Reisen, knüpfte vie-

*) S. Manso in den Charakteren Bd. IV. St. 1. S. 148 —246.

le Verbindungen an, ging noch am Abend seines Lebens in den Karthäuserorden und st. zu Certeldo 1375. Seine äusseren Verhältnisse waren abwechselnd, oft ungünstig, doch brauchten ihn die Florentiner mehrmals zu wichtigen Gesandtschaften. So geehrt bei allen Vornehmen und Fürsten seiner Zeit, wie Petrarca, war er nicht; auch in der Liebe ist seine Eigenthümlichkeit der sentimentalen Zartheit des grössten Sonettendichters entgegengesetzt, und doch kann man von ihm wohl mit eben dem Rechte wie von jenem sagen, dass er ganz für die Liebe lebte. Er war ausgezeichnet wohlgebildet und schön; eine starke Sinnlichkeit war bei ihm verbunden mit einem festen Urtheil über die Natur und den Werth der Geliebten; doch hinderte ihn seine vielseitige Empfänglichkeit nicht, Eine über alle zu erhöhen, die er Fiametta genannt hat und die wenigstens durch die feurige Kühnheit, die der Name andeutet, der seinigen entsprach, durch die er zuerst sich ihre Gunst erwarb. Ihr eigentlicher Name war Maria und sie war eine natürliche Tochter des Königs Robert von Neapel, Gemalin eines Grossen daselbst, Schwester und Freundin der Königin Johanna, deren unglückliches Schicksal sie theilte. In Neapel lernte Boccaccio sie kennen und sichtbar ist der Einfluss, den die Reize der üppigen Gegend, noch verklärt durch den Glanz der feurigsten Liebe, auf seinen jugendlichen Sinn hatten, um ihn zur Poesie zu entfalten. Alle seine Gedichte der früheren Zeit sind der einzig Geliebten geweiht, ihr, der er noch schon lange als Mann, von ihr getrennt, ein herrliches Denkmal seiner Liebe und seiner dichterischen Talente widmete.

Zu den Jugendwerken des Dichters gehören der Filostrato in 12 Gesängen, die Teseide in Ottave rime in 12 Gesängen, der Roman Filopono, auch Filocopo genannt in 6 Büchern, das älteste Italienische Schäfergedicht Ninfe di Ameto und die allegorische amorosa visione in 50 Gesängen. In dem Filostrato wird die sittsame Liebesgeschichte des guten Troclus und der tugendhaften Cressida erzählt, nebst der hülfreichen Freundschaft des edlen Pandarus. Der Charakter der Erzählung ist eine gewisse zierliche Albernheit und eine leise aber sehr durchgeführte Ironie; es geschieht eben nichts und es ist doch eine Geschichte; es werden Anstalten genug gemacht, aber es rückt nichts von der Stelle; es werden lange vortreffliche Reden gehalten, aber es ist eben nichts darin gesagt. Diese ironische Unbedeutendheit, diese innere Schalkheit bei dem sittsamen Ton der bis zum Pompbaften edelmüthigen Reden macht den eigentlichen Reiz des Gedichtes aus, dessen Sprache und Versbau leicht, nicht sehr künstlich, aber klar im Periodenbau, äusserst fliessend und behaglich zu lesen ist. Wenn Dante die Terzine, Petrarca das Sonett und die Canzone ausbildeten, so darf man für Boccaccio wohl den Ruhm in Anspruch nehmen, dass er für Italien der erste Meister der Stanze gewesen ist. Die Teseide erzählt die Geschichte zweier Thebaner, des Palemon und Arcitas zu den Zeiten des Theseus und ihre Liebeshändel mit dessen Schwester Emilia; das Wesentliche der Geschichte ist in modernem Geist und Sinn, aber im antiken Costum, so dass schon in dieser Anlage des Ganzen eine gewisse Parodie liegt. Der Filopono, ein Roman von gro-

ssem Umfang, ganz in Prosa, ist die Bearbeitung der rührenden Geschichte von Flos und Blancflos, s. oben S. 69. Die Prosa ist mit grosser Kraft und Anstrengung den Römischen Classikern nachgebildet und contrastirt oft seltsam genug mit der kindlichen Einfalt der romantischen Sage. Im Anfange des Werkes versucht der Dichter sogar die katholischen Begriffe und Ansichten in der Sprache und den Sinnbildern der alten Mythologie auszudrücken; Juno ist ihm Maria, Pluto der Satan u. s. w. Das Ganze ist misslungen, man kann es als einen Versuch charakterisiren, den Roman und die Prosa zur Hoheit des heroischen Gedichtes zu erheben; Boccaccio hat zur Erweiterung der einfachen Sage eine Menge von Personen, Begebenheiten und allegorischen Episoden hinzugedichtet und selbst einen grossen Werth auf diese Arbeit gelegt. Der Ameto ist ein durchaus allegorischer *Roman*, worin im allgemeinen und gewöhnlichen Costum solcher pastoralen Darstellungen erzählt wird, wie ein roher Hirt durch die Liebe veredelt und gebildet sei. Das Wie dieser Bildung ist aber eben nicht weiter ausgebildet. Den grössten Raum des Buchs nehmen sieben Frauen ein, deren jede ihre Herkunft, ihre Schicksale und besonders die Geschichte ihrer ersten Liebe erzählt und die Erzählung jedesmal mit einer Hymne in Terzinen an eine Göttin des Alterthums beschliesst; diese Frauen bedeuten die vier weltlichen und die drei geistlichen Tugenden; ihre Gestalt und ihre dem allegorischen Sinn gemässe Kleidung ist überaus kunstreich und malerisch beschrieben. Das Buch beginnt und endigt mit allgemeinen Betrachtungen über die Liebe und Zusammenhang oder Ge-

schichte ist eben weiter nicht darin zu suchen; die Geschichten sind sämmtlich im Costum der Mythologie erzählt. Die eingemischten Verse sind missrathen, aber in der Prosa ist Vieles zu loben und Einiges unvergleichlich schön. Das Vorbild des Dante wirkte so mächtig auf seinen Geist, dass es auch ihn, wie den Petrarca, aus seiner eigentlichen Sphäre einmal heraus zu ziehen vermochte. Als die unglückliche Frucht dieser Einwirkung von der Uebermacht fremder Geistesgrösse haben wir die Liebesvision amorosa visione zu betrachten, ein Gedicht in Terzinen, das Ganze eine einfache Allegorie von Glück und Liebe u. s. w., worin fast alle die berühmtesten erotischen Dichtungen des Alterthums verwebt sind, aber ohne dass sie in dieser veränderten Bearbeitung neu geworden wären.

Unter den Producten der männlichen Reife des Dichters steht der Decamerone, eine Sammlung von hundert Novellen oben an. Die ursprüngliche Bildung solcher kleinen Geschichten und ihr Verhältniss zum volksthümlichen und kirchlichen Epos haben wir in der Geschichte der Französischen Poesie S. 90 ff. kennen gelernt. In Italien war gar kein Nationalepos vorhanden; das ganze Land war in eine Menge individueller, städtischer Bildungen zertheilt und dies vorherrschende bürgerliche Element war dem Emporkommen der Contes und Fabliaux so günstig, dass wir schon hundert Jahr vor Boccaccio eine Sammlung derselben unter dem Namen Cento novelle antiche finden. Wie Petrarca der bleibende Repräsentant des Minnegesangs geworden ist, so Boccaccio der des leichten, eleganten und witzigen Styles der Novelle.

Die Novelle ist eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, die an und für sich schon einzeln interessiren könnte, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen und der Zeiten zu sehen, eine Geschichte also, die streng genommen nicht zur Geschichte gehört und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt. Da sie interessiren soll, so muss sie in ihrer Form irgend etwas enthalten, was Vielen merkwürdig oder anziehend sein zu können verspricht. Der Erzähler wird seine Kunst dadurch zu zeigen suchen, dass er mit einer Anekdote, die genau genommen auch nicht einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiss, dass wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessiren lassen. Manche Novellen im Decamerone, die blos Scherze und Einfälle sind, besonders in dem letzten provinciell Florentinischen Theil desselben, gehören zu dieser Gattung. Da man es nun auch in der besten Gesellschaft mit dem, was erzählt wird, wenn nur die Art anständig, fein und bedeutend ist, nicht eben so genau zu nehmen pflegt, so liegt der Keim zu einem solchen zweideutigen Auswuchs schon im Ursprung der Novelle überhaupt. Ein anderer Weg für den künstlichen Erzähler ist der, dass er auch bekannte Geschichten durch die Art, wie er sie erzählt und vielleicht umbildet, durch seine Eigenheit in neue zu verwandeln scheint. Boccaccio ist in beiden Formen gleich gross gewesen. Seine Eigenthümlichkeit hat er

am vollständigsten in dem Ninfale Fiesolano, der Geschichte des Africo und der Mensola ausgesprochen. Veredlung der rohen männlichen Jugendkraft durch die Liebe, eine kräftige glühende Sinnlichkeit und innige naive Herzlichkeit im Genuss, der durch plötzliche Trennung schnell unterbrochen wird, wodurch zerrissen die Liebenden den Schmerzen über solche Trennung sich bis zum Tode heftig überlassen, das sind überall die Grundzüge seiner Liebe und seiner Ansicht derselben. Als versificirte Novelle, als episch romantisches Gedicht von so kleinem Umfange gefällig, lebendig und kräftig, ist das Ninfale Fiesolano bei dem Dichter das einzige in seiner Art. In der Behandlungsweise ganz mit den grösseren ernsthafteren Novellen des Decamerone übereinstimmend ist der Urbano anzusehen, ein Roman, wo sich mancherlei Unglücksfälle nach langer Erwartung endlich mit Wiedererkennung und dergleichen in allgemeines Glück auflösen. Aus derselben Zeit ungefähr wie der Decamerone ist das Labyrinth der Liebe oder die Geissel, Corbaccio, in älteren Zeiten sehr gelesen und in viele Sprachen übersetzt. Der Styl ist vortrefflich und die Erfindung witzig; seine Beliebtheit verdankt das Werk aber vielleicht zum Theil dem Umstande, dass es eine Satire auf das weibliche Geschlecht ist. Der Dichter erzählt in eigener Person, wie er vor Liebe, mit Spott verschmäht, so unglücklich gewesen sei, dass er sich habe umbringen wollen. Sein innerer Kampf, seine Selbstgespräche werden ausführlich dargestellt und wie er sich endlich so weit beruhigt, dass er sich entschliesst, wieder un-

ter Menschen zu gehen und einige gesellschaftliche Freuden sich gefallen zu lassen.

Die Fiametta ist das wunderschöne Denkmal, welches Boccaccio auf dem Gipfel seiner geistigen Kraft und seines dichterischen Styls der Geliebten zur besonderen Verherrlichung schrieb. Es ist eine in sechs Bücher abgetheilte Rede, worin Fiametta selber spricht, kurzes Glück mit glühenden Farben schildert und erzählt, wie es durch plötzliche Trennung zerstört worden. Dies ist jedoch nur der Anfang, den grössten Theil des Buchs nimmt ihr Schmerz über diese Trennung ein, ihr Verlangen, welches mit Liebe ausgeführt und mit allen Thorheiten, zu denen es sie lockt, dargestellt ist; wie sie von Eifersucht zerrissen dennoch wieder Hoffnung fasst, wie diese immer höher steigt und endlich nah dem Ziele sie dennoch täuscht; wie nun der Schmerz immer tiefer gräbt, da sie nie wieder von dem Geliebten hört, bis sie sich ruhig auf immer den ewig gleichen Schmerzen ergibt. Es ist so gut wie keine äussere Geschichte, auch keine Charakteristik und überhaupt wenig oder nichts Persönliches darin; Alles ist gross genommen und in einem allgemeinen Sinn; es ist nur Liebe, nichts als Liebe. Das Ganze ist durchdrungen von Sehnsucht, von Klage und von tiefer verborgener Glut. Verschmäht ist auch der Reiz, der aus der Nachbildung der weiblichen Manieren in der Schreibart entstehen kann, als unter der Hoheit dieser Elegie, die würdig ist, zwischen den besten des Alterthums und den Gesängen des Petrarca auf dem Altar der Liebe zu ruhen. *)

*) Diese Charakteristik ist ein Auszug aus der Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio, 1801

Ein Freund des Boccaccio, **Franco Sacchetti**, zu Florenz um 1335 geboren und gegen 1400 gest., ein Mann, der die höchsten obrigkeitlichen Würden seiner Vaterstadt bekleidete, näherte sich in seiner Prosa dem Boccaccio am meisten. Seine lyrischen Gedichte, worin er dem Petrarca nachahmte, sind als unbedeutend vergessen, aber seine 258 Novellen haben sich wegen ihres ergötzlichen Inhaltes und wegen der Reinheit und Eleganz ihrer Darstellung im Andenken erhalten. ...

Jene drei Florentinischen Dichter, Dante, Petrarca und Boccaccio, machen mit den sich ihnen zunächst anschliessenden Dichtern eine eigene Schule aus. Dante entfaltete die christliche Weltanschauung in ihrer ganzen Breite; sein Styl war strenge, feierlich, selbst in den sanften und lieblichen Stellen erhaben. Petrarca erhob die erotische Lyrik zur Vollendung; sein Styl war weich, süss und schmelzend. Boccaccio schuf die Erzählung, theils als romantisches Gedicht, theils als prosaische Novelle; sein Styl war kräftig, aber zugleich zierlich und anmuthig. Wie verschieden nun diese Dichter in ihren Richtungen waren, so theilten sie doch die Einheit des lyrischen Elementes; Beatrice, Laura, Fiametta waren die Anknüpfungspuncte ihrer Begeisterung, deren Glut in Allegorie, Sonett und Erzählung überall durchschimmerte. Die Neigung zum Allegorischen, die seltsame Mischung der antiken Mythologie mit christlichen

---

von Friedrich Schlegel, in den sämmtl. Werken, Bd. X S. 1—36, gewiss der schönsten Auffassung des Dichters, die es irgend gibt.

Vorstellungen und Symbolen, die Vorliebe für die Römischen Classiker hatten sie mit ihrer Zeit und daher auch unter einander gemein. Die folgende Periode der Italienischen Poesie zeigt uns ein durchgängiges Hervortreten des Objectiven, des Epischen. Aber das Epos war hier ein reines Kunstproduct und entwickelte sich daher nicht im Zusammenhang mit volksmässigen Sagenkreisen, sondern durch das Talent einzelner Dichter, deren Werke jedoch eine wahrhaft nationale Bedeutung empfingen. Wir können in dieser Periode verschiedene Epochen unterscheiden, die sich auch der Zeit und Localität nach als verschiedene Schulen begreifen lassen. Die eine Epoche wird durch die Florentinischen Dichter Poliziano, die Pulci, Lorenzo di Medici und verwandte Dichter, die andere durch Ariosto, Tasso und Guarini, die dritte durch Marini und seine Anhänger bezeichnet. Der Styl der ersten Epoche ist zum Herben und Kühnen geneigt und schliesst sich mehr an den Boccaccio an; der der zweiten ist ideal und neigt sich zu der schönen durchsichtigen Klarheit des Petrarca; der der dritten ist sinnlich und verfällt in das Spitzfindige und Schwülstige. Jede dieser Epochen oder Schulen hat in sich den Gegensatz der edelgehaltenen und der burlesken Poesie; insofern aber die letztere sehr von der Reflexion abhängig ist, wird sie am geeignetsten sein, den Uebergang aus der zweiten Epoche in die dritte zu machen, in welcher neben der schlaffsten Ausschweifung der Phantasie der Witz mit seiner epigrammatischen Schärfe in den sogenannten concetti's besonders hervortrat. — Sehr charakteristisch ist für diese ganze Periode die Stellung der dramatischen

Poesie. Wie in Frankreich, knüpfte sie sich auch in Italien an die Mysterien des Glaubens, an die Feierlichkeiten der Kirche. Die ältesten von Pilgern und Klosterbrüdern aufgeführten scenischen Darstellungen hatten hier den Namen vangelii, istorie spirituali. Allmälig ging aus ihnen die Farçe als das Hauptelement des Italienischen Volkstheaters hervor, das nun durch die Gestaltung der Masken eine ganz eigenthümliche Form annahm. Sie gaben nämlich stehende Charaktere ab, welche die Eigenthümlichkeit des Nationalen in Tracht, Sprechart und komischen Manieren darstellten. Die älteste Maske war der Dottore, auch Gratiano genannt, von Bologna, die Personification eines pedantischen und langweiligen Wortmachers; der Pantalone, Venetianischen Ursprungs und eigentlich ein Kaufmann, war der bis zur Einfalt gutmüthige, oft auch verliebte Vater; der Arlechino von Bergamo spielte mit dem Scapin die Rolle des listigen Bedienten bei den Vorigen; der Pulcinella von Neapel war der geschmeidige, possenreisserische Schmarotzer; Spaviento der Spanisch-Neapolitanische Rennomist; Gelsomino der Römische Stutzer; Brighella von Ferrara ein verschlagener, trotziger Plebejer; Colombine des Arlechino Geliebte u. s. w. Der Gesammtname dieser Masken, die sich vielfach unter anderen Namen in den verschiedenen Städten Italiens individualisirten, war Zanni, auch Zanneschi, ein Wort, das mit dem altrömischen Lustigmacher Sannio zusammenhängen soll, denn schon der Römische Mimus hatte stehende Masken. S. Th. I. S. 302. Diese Masken improvisirten ihre Stücke und bereiteten sich dazu höchstens durch eine Skizze des Planes

vor; die lustige phantastische Ausführung blieb der Eingebung des Augenblicks überlassen und man nannte daher dies Volksschauspiel als aus dem Stegreif entwickelt, commedia del arte. Sein Gegensatz war die commedia erudita, die von den gelehrten Dichtern ausging. Ihr bestimmter Anfang fällt in das Jahr 1470, als es die Römische Akademie der Gelehrten und Dichter unternahm, einige Lustspiele des Plautus Lateinisch aufzuführen, um die Alten mehr in das Leben zurückzurufen. Solche Darstellungen waren damals Feste der gebildeten Welt und über dem grenzenlosen Eifer, mit welchem man die Alten nachzuahmen suchte, übersah man oft das Leere der Handlung und das Schwülstige des Ausdrucks. Indem aber keine Stadt der anderen darin einen entschiedenen Vorrang abgewinnen konnte, so vermochte sich auch kein so allgemein herrschendes System der dramatischen Kunst, wie in Frankreich, zu gestalten, und während des ganzen sechzehnten und siebzehnten Jahrh. blieb der Gegensatz der volksthümlichen Posse und des den antiken Vorbildern nachstrebenden todten Kunstdrama's ohne rechte Auflösung, die erst im achtzehnten Jahrh. eintreten sollte.

Die erste Epoche dieser Periode hatte ihren Mittelpunct in den Florentinischen Dichtern, deren Eigenthümlichkeit aber mehr ein ernstes Bestreben nach grossen Schöpfungen war, als dass es ihnen damit auch durchweg schon gelungen wäre. Wir sehen neben ihnen noch andere Richtungen, die eine als Fortsetzung des Styles des Petrarca, die andere als ein peinliches Mühen, dem Styl der antiken Kunst

so genau als möglich nachzukommen. Das Mediceische Haus war die Stütze der vorzüglichsten Dichter. Poliziano, die Brüder Bernardo, Luigi und Luca Pulci waren eng mit demselben verbunden und Lorenzo von Medici selbst, gest. 1494, ein bedeutender Dichter. In seinen Sonetten und Canzonen schloss er sich an den Petrarca an, ohne jedoch in seinen Versen, womit er die Lucrezia dei Donati verherrlichte, die Lieblichkeit der rhythmischen Harmonie und den Glanz der Diction seines Musters zu erreichen. Aber auch in anderen Gattungen versuchte er sich. Sein Gedicht Ambra besingt in Ottaven die anmuthigen Gärten, die er auf einer Insel mitten im Ambrone angepflanzt hatte und die vom Flusse weggerissen wurden; die Nencia di Barberino preist in Stanzen, die in der naiven Sprache des Toskanischen Volksdialektes geschrieben sind, die Schönheit einer Bäurin; die Altercazione ist ein moralisches Lehrgedicht, das die Platonische Philosophie auseinandersetzt; die Beoni sind eine geistreiche Satire gegen die Trunkenheit; seine Carnevaldsgedichte sind Couplets voll fröhlichen Scherzes, welche die Triumphfeste begleiteten, die er dem Volk gab und mit ihm theilte. Endlich hat er Rondo's, die er selbst bei den Tänzen sang, an denen er auf öffentlichem Markte Theil nahm, und geistliche Hymnen hinterlassen.*)

Angelo Poliziano ward 1454 auf dem Schlosse Monte-Pulciano geb., war Lorenzo's Gesellschafter

*) S. Sismondi, die Literatur des südlichen Europa's. Deutsche Uebers. von L. Hain. Bd. I. S. 349.

und Lehrer der alten Literatur in Florenz und st. 1494. Er schrieb die sogenannten Stanzen, auch giostra genannt und den Orfeo. Das erstere Gedicht wurde durch ein Turnier veranlasst, worin Giuliano von Medici 1468 siegte; es sollte dieses ritterliche Spiel selbst beschreiben, allein der Dichter hat nur die Einleitung zu demselben, anderthalb Gesänge in 150 Stanzen gegeben. Er entging dadurch der Gefahr, von dem poetischen Abenteuer, was er bis dahin erzählte, wie Giuliano auf der Jagd vom Cupido zur Liebe der schönen Simonetta geführt wird, vielleicht in das Prosaische des conventionellen Lebens zu gerathen. Die Sprache ist schön und bilderreich und der Bau der Ottave rime in diesem Gedicht gilt bei den Italienern für unübertroffen. Der Orfeo ward in zwei Tagen geschrieben und 1483 am Mantuanischen Hof aufgeführt, um durch ihn die Rückkehr des Cardinals Gonzaga zu feiern. Er ist eine dramatisirte, in fünf Acte getheilte, mit Chören gemischte Ekloge. Den Inhalt macht die bekannte Geschichte des Orpheus und der Eurydice aus; jeder Act besteht nur aus funfzig bis hundert Versen; ein kurzer Dialog setzt die von einem Act zum anderen vorgefallenen Ereignisse auseinander und führt so eine Ode, einen Gesang oder eine Klage herbei. Abwechselnde Sylbenmaasse, die Terza rima, die Ottave, selbst die künstlichen Strophen der Canzone dienen zum Dialog und die lyrischen Stücke sind fast immer durch einen Refrain gehoben. Der Reiz der schönen Verse, unter denen freilich auch noch Lateinische waren, die Begleitung der Musik und der Aufwand der Decorationen bei der

Aufführung wirkten sehr merklich auf das Italienische Theater ein. *)

Von den drei Pulci's war Bernardo unbedeutend; Luca beschrieb das Turnier des Lorenzo und verfiel dabei in das Dürre eines rein historischen Berichtes, auf welche Veranlassung das Turnier gehalten, wer die Kämpfer, wer die Kampfrichter gewesen u. s. w. Er bewies damit, wie richtig der Tact Poliziano's gewesen war, dass er sich auf diese Beschreibung lieber gar nicht eingelassen hatte; der angerufene Apoll, die eingemischte Venus und der vielbeschäftigte Amor erkälteten das Ganze mehr, als dass sie es nach der Absicht des Dichters belebten. Ein anderes Werk, Ciriffo Calvaneo in sieben Büchern, enthält die abenteuerliche Geschichte zweier Ritter, und ist jetzt nur noch insofern merkwürdig, als es in seiner Unvollkommenheit die allmälige Bildung des Ariostoschen Epos begreiflich macht; das Heitere und Ernste, Naive und Sentimentale, Komische und Feierliche, Heidnische und Christliche ist hier noch chaotisch ohne die Einheit des ironischen Tones durcheinandergemengt, der dem Ariosto ein so reizendes Colorit verleihet. Beide Seiten traten vor Ariosto in einem Gegensatz auf; die negative der Ironie, ohne derselben durch das ächt Romantische einen Widerhalt zu geben, und die positive der gläubigen Hingebung an die alten Sagen, ohne sie durch Witz und Satire zu stören; jenes geschah durch Luigi Pulci, dies durch Bojardo. Das Verderben der Geistlichkeit, die öden und trostlosen Spitzfindigkeiten der damaligen scholastischen

*) S. Sismondi a. a. O. S. 352—358.

Philosophie, die barbarische Sprache derselben, dazu die junge Bekanntschaft mit den Werken der Griechen und Römer, alles dies verbunden mit dem Trieb fesselloser Willkür im Denken und Handeln machte vielen berühmten Männern jener Zeit das Christenthum verhasst, indem sie das dermalige Verderben desselben von seinem ursprünglich reinen Wesen nicht trennen konnten oder mochten. Indem nun Einige, wie Valla, Philelphus, Georg von Trapezunt, ihr Leben mit wüthenden und gemeinen Zänkereien um die neu erworbenen Güter der Wissenschaft hinbrachten, Andere sich an pöbelhaften Possen und Zoten erholten, wie Anton Beccatelli und Poggius, Andere sich in das beschauliche Leben der neuplatonischen Mystik flüchteten, wie Marsilius Ficinus und dessen zahlreiche Freunde, so blieb ein grosser Theil solcher übrig, die unglücklich genug waren, an allem *Treiben der* Welt nur die negative Seite, das Nichtige, sei es aus Dummheit oder Bosheit hervorgegangen, zu kennen. Die höchsten menschlichen Dinge, Religion, Staat und Familie mit ihren Sitten und Gesetzen erschienen ihnen so leer und vergänglich, wie die Sandhaufen der Wüste, welche ein dürrer Wind zwecklos zusammenhäuft und wieder zerstäubt. An der Spitze dieser Skeptiker, an Geist und Talent der Erste, stand Luigi Pulci, geb. zu Florenz 1431 und gest. 1487. Sein Epos von den Abenteuern Morgante's, Rolands Freunde, Morgante maggiore in 28 B. in vortrefflichen Stanzen, verfasste er auf Verlangen der Lucrezia Tornabuona, Mutter des Lorenzo von Medici. Gewiss traf er in seiner Behandlung ihren und des Lorenzo Geschmack, woraus man nach-

her ohne Grund geschlossen hat, auch der Plan rühre von ihnen her. Das Ganze ist aus Einem Guss und kann als das Muster einer vollendeten Burleske angesehen werden. Schon seit Jahrhunderten war der Karolingische Sagenkreis in Italien bekannt; das Volksbuch, i Reali di Franza, die alten Gedichte Buovo von Ancona, La Spagna, die Königin Anchroja, Leandra und Dama Rovenzo dal Martello, die typischen Verhältnisse dieses Kreises, die wir oben S. 55—58 kennen gelernt haben, die Feindschaften der edlen Häuser, die Beziehung des Kaisers zum Volk und zu seinen Vasallen, vorzüglich aber das Christenthum mit seinen Glaubenslehren, Heilsmitteln nud Geistlichen, das sind die Elemente, aus denen der Dichter seine tollen Carricaturen erschafft. Die Sprache der Helden, Priester und Prinzessinnen ist durchweg mit Sprüchwörtern und Redensarten des niedrigsten Florentiner Pöbels überladen. Der Kaiser und seine gefeierten Helden zanken sich wie Hökerweiber des Marktes; bei den Kämpfen gibt es mehr Schimpfreden als Schläge und Todte; Lactanz, Alcuin, Turpin werden citirt, um die Wahrheit der Sage zu verspotten, nicht um sie zu bestätigen und die Anrufungen der Trinität, der heil. Jungfrau u. s. w. im Anfang der Gesänge ist der Triumph des atheistischen Humors, der dem Ganzen seine volle Abrundung gibt. Ganz anders verfuhr Graf Metteo Maria Bojardo, Herr von Scandiano, geb. zu Fratta bei Ferrara um 1430. Die berühmte Fürstenfamilie der Este bediente sich seiner in wichtigen Geschäften; zuletzt war er Gouverneur von Reggio und st. als solcher 1478. Bojardo war für die alte Literatur sehr thätig; auch Pasto-

ralen, Lateinische Eklogen, Sonette und Canzonen unter dem Titel Libri III Amorum, und ein Lustspiel, il Timone in fünf Acten in der terza rima, das im Palast des Herzogs Herkules von Este aufgeführt wurde, hat er hinterlassen. Allein diese Leistungen sind vergessen und von seinem Epos, dem Orlando innamorato, überstrahlt. Er vollendete kaum drei Bücher davon; das erste Buch enthält 29, das zweite 30, das dritte 9 Gesänge. Begünstigt von Allem, was Natur und Glück ihren Lieblingen zutheilen, nährte Bojardo seine Jugend mit dem Genuss der alten romantischen Sagen und wohnte sich in der wunderbaren Welt so ein, dass er, obwohl auf das Innigste vertraut mit den Dichtungen der Griechen und Römer, keusch genug war, nichts von ihren Erfindungen in sein grosses Werk einzumischen, dem nicht der Stempel des Romantischen aufgedrückt wäre. Bojardo wollte im Roland das Ideal aller ritterlichen Tugenden abspiegeln, wie sie durch die Liebe bis zu ihrer höchsten Entwicklung gesteigert werden. Indem er sowohl die Sagen des Fränkischen als die des Bretonischen Kreises benutzte und indem er bei aller Begeisterung für die Ritterwelt doch nicht ohne Reflexion dichtete, so wird daraus das Allegorische erklärbar, was sich bei ihm in ähnlicher Weise zeigt, wie im Französischen Perceforest; Roland z. B. ist der in der göttlichen Gnade lebende Mensch, Reinhold die Kraft und Schwäche des guten natürlichen Menschen, Morgana die Glücksgöttin, der Erdgeist u. s. w. Bei allem Reichthum der Phantasie war der Styl Bojardo's etwas hart, zuweilen sogar trocken. *)

*) Wer sich über diese Gedichte näher unterrichten und we-

Diese Dichter, Bojardo, die Pulci, Poliziano und Lorenzo wollten in ihren Gedichten eine freie Eigenthümlichkeit entfalten und liessen das Studium der Alten mehr formell auf sich einwirken, wie es auch bei Boccaccio, Petrarca und Dante der Fall gewesen war. Es konnte aber nicht fehlen, dass nicht einige Dichter in ihrer Begeisterung für die antike Kunst eben so weit gingen, wie die französische Plejade und sich ihren Mustern mit einer so sclavischen Treue hingaben, dass sie darüber die Nationalität gänzlich vernachlässigten und nur schwankende Gestalten erschufen. Dies geschah vorzüglich durch Ruccellai, Alamanni und Trissino. Giovanni Ruccellai, geb. zu Florenz 1475, ward zum Staatsmann erzogen, lebte eine Zeitlang als Nuntius des Papstes Leo X. in Paris und st. als Castellan der Engelsburg 1525. Nach dem Virgil, allein mit ziemlicher Unbefangenheit und mit eigenthümlichen Zartsinn für das Stillleben der Natur, schrieb er in einem einzigen Buche von ungefähr anderthalbtau-

nigstens durch Auszüge mit dem Morgante, der Spagna, der Achroja u. s. w. bekannt werden will, der s. Val. Schmidt über die Italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen. Berlin 1820. 8. Wir haben im Obigen seine Beurtheilung des Luigi Pulci und Bojardo mitgetheilt, mit Ausschliessung der Stellen, wo Schmidt seinen Hass gegen Pulci wie seine Vorliebe für Bojardo übertreibt. Indessen hat Schmidt durch die Beziehung dieses Kunstepos auf die Volkspoesie auf jeden Fall eine würdigere und richtigere Ansicht dieser Gedichte eingeleitet, als Bouterweck und Sismondi sie haben konnten, da ihnen ein klarer Begriff von der Epik des Mittelalters fremd war und sie zwischen dem primitiven Epos, das in der Kraft eines ganzen Volkes wurzelt, und zwischen dem secundären Epos, das mehr von der Willkür der Dichter ausgeht, den Unterschied noch nicht recht fühlten.

send reimfreien, fünffüssigen Jamben, welche *die* Italiener versi sciolti nennen, ein Lehrgedicht, die Bienen, le api. Die Geschichte eines Bienenstaates und die Honigernte, die ihm ein Ende macht, ist darin anmuthig und in höchst correcten Versen dargestellt. Wenn Ruccellai in diesen Product nicht ohne wahre Poesie erschien, so fielen dagegen seine Tragödien Rosmunde und Orest nicht so glücklich aus; die erstere ist in der Handlung, deren Inhalt die bekannte Geschichte von der Ermordung des Longobardenkönigs Alboin durch seine Gemalin Rosamunde, *einfach*, aber die Charaktere sind entweder unbedeutend oder gar gemein und die Scenen da, wo sie Schauder erregen sollen, ekelhaft. Der Dialog ist in reimlosen Jamben und die Gesänge des aus Weibern bestehenden Chores sind Canzonen. Der Orest ist besser gerathen; er schliesst sich ganz an die *zweite Iphigenie* des Euripides an und hat in Nebensachen manche gelungene Verbesserung. — Luigi Alamanni wurde zu Florenz 1495 geboren. Theilnahme an der gegen die Mediceer gerichteten Verschwörung nöthigte ihn bei der Entdeckung derselben zur Flucht; zwar kehrte er zurück, aber nur, um verbannt zu werden, als Florenz sich dem Herzog Alessandro unterwarf. Er ging nach Frankreich und st. hier in diplomatischen Diensten bei Franz I und Heinrich II 1556. Er dichtete Sonetten, Canzonen, Stanzen, ein Lustspiel Flora, eine Tragödie Antigone nach dem Sophokles, Idyllen u. s. w. in welchen Productionen er sich jedoch nicht weiter auszeichnete. Dagegen machte er sich durch ein Gedicht in reimlosen Versen vom Landbau, della coltivazione und durch 2 Epen, Girone il Cor-

tese und die Avarchide berühmt. In dem ersteren Gedicht konnte er sein Muster, den Virgil, durch die Manier nicht übertreffen und suchte daher durch Ordnung und Vollständigkeit über ihn hinauszugehen. Er nahm chronologisch nach den Jahreszeiten die sämmtlichen Geschäfte des Landmanns durch, was ihm vier Bücher gab; als fünftes Buch folgte anhangsweise die Lehre vom Gartenbau und als sechstes noch eine Sammlung von Witterungsregeln; einige dieser Bücher haben über, andere nah an tausend Verse und ermüden bei aller Eleganz der Sprache und der Bilder eben durch ihre systematische, erschöpfende Vollständigkeit. Der Girone ward von ihm auf Verlangen des Königs Franz unternommen und ist nichts als eine monotone, wenn auch leichte und gefällige Bearbeitung der altfranzösischen Erzählung Gyron le courtois, (S. oben S. 83), die hier in geleckten Stanzen zu 24 Büchern gedehnt ist. Eben so lang und in derselben Form, allein durch ihre geschmacklose Unpoesie höchst possirlich ist die Avarchide, eine Umarbeitung der Ilias: Alamanni verlegte die Handlung ganz, wie sie bei Homer sich findet, blos nach der Gegend des Französischen Bourges, ehemals Avaricum; Achill nannte er Lancelot; aus seiner Neigung zur schönen Sclavin Briseis machte er eine regelmässige Liebschaft mit einer Prinzessin Claudiane; aus Agamemnon den König Artus u. s. w.; sonst blieb der Sache nach Alles völlig unverändert. — Giovan Giorgio Trissino, geb. zu Vicenza 1478 aus einer adlichen und reichen Familie, bildete sich für den Staatsdienst, war eine Zeitlang päpstlicher Nuntius am Hof Karls V. und st. zu Rom 1550. Es versteht

sich, dass es auch von ihm Sonette und Canzonen gibt, ein Tribut, den jeder Italienische Dichter dieser Periode dem allgemeinen Geschmack darbrachte. Ein Lustspiel, die Zwillinge, i simillimi, ahmte er dem Plautus und Terenz nach, brachte aber, um es recht antik zu machen, sogar einen Chor hinein. Seine Tragödie Sophonisbe erregte ein grosses Aufsehen, weil sie das erste ganz nach den antiken Tragikern gebildete Italienische Drama war; sie ist nicht in Acte getheilt; der Chor, der aus Weibern in der Stadt Cirtha besteht, ist mit Sorgfalt in Canzonenform behandelt, der Dialog in den versi sciolti. Wie stark auch Trissino in Gedanken, Bildern, Wendungen, Ausrufungen den Euripides copirte, so war doch die einfache Lebendigkeit des Stückes werthvoll und nicht blos jene Trivialität, die er in seinem Epos von der Befreiung Italiens durch die Gothen, Italia liberata da' Gotti, für Reinheit und Simplicität der Darstellung hielt. Der Inhalt dieses in 27 Bücher getheilten Gedichtes ist die Zerstörung des Gothischen Reiches in Italien; die Form sind die versi sciolti und die Sprache wie die Verse scheinen wie aus unwillkürlicher und unbewusster Ironie um so wohlklingender und correcter zu sein, je matter und leerer das ist, was sie umschliessen. Im ersten Buch kommt der Kaiser Justinian mit Hülfe eines Engels, der ihm im Traum erscheint, auf den Gedanken, eine Armee nach Italien zu schicken, um das Reich der Gothen zu zerstören und beruft eine Rathsversammlung. Sein Gedanke wird gut befunden und Belisar erhält das Commando. Im zweiten Buch rücken die Truppen aus allen Gegenden des Reiches zusammen

und werden gemustert. Im dritten hält die Geschichte ein wenig inne, damit etwas von der Liebe des Prinzen Justin und der Prinzessin Sophie erzählt werden kann, was auf die folgenden Begebenheiten wenig oder gar keinen Einfluss hat. Mit dem vierten Buch, wo die Armee in Italien landet, fangen auch schon die Eroberungen an und eine Stadt nach der anderen wird nun genommen. Mit topographischer Genauigkeit wird besonders Roms Eroberung ausführlich erzählt, wobei es denn auch Zweikämpfe gibt. Einmal siegen die Gothen in einer Schlacht, werden aber dafür zum Schlusse total geschlagen; der Gothische König Vitiges wird gefangen genommen, nach Konstantinopel abgeführt und die Erzählung mit dem Bemerken geschlossen, dass Alles, was auf Erden geschehe, vom Willen Gottes abhange. Um eine Mythologie zu haben, personificirte Trissino Gottes Eigenschaften, da ihm die Engel nicht genügten, und führte die antiken Götter ein, die Gott als Intelligenzen in einem vom Vulkan erbauten Pallast zur Berathschlagung zusammenberuft; alle Sternbilder treten als Personen auf. Und um wie Homer zu individualisiren, lässt er seine Helden, oder besser die zahllosen Namen seiner Helden, von denen er immer nur das Wappen wie für ein Adelslexikon beschreibt, in langen Reden sich berathen, ob sie sich vor oder nach dem Essen auf ihren Posten begeben sollen! *)

*) Ueber Ruccellai, Alamanni und Trissino s. Bouterwecks Geschichte der Poesie Bd. II. Göttingen 1802. S. 72—109. Trissino's Italien wie Allamanni's Avarchide sind für den wahren Begriff des Epos als Carricaturen sehr belehrend, bei Trissino besonders, dass er nicht für die

Die vielen Lyriker dieser Epoche schliessen sich sämmtlich an Petrarca an und haben wenig Eigenthümliches. Die Nachahmung des Petrarca war so allgemein, dass auch Frauen darin auftraten, wie Vitta Collonna, Verona Gambara, Gasparina Stamba u. A. — Serafino, Tebaldeo, Benivienti, Cornazzano, Guidiccioni, Cariteo, der grosse Angelo Buonarotti, Baldasare Castiglione, gest. 1529, Jacopo Sannazaro aus Neapel, geb. 1458 und gest. 1530, Pietro Bembo aus Venedig, gest. 1547, der üppige Maria Molza aus Modena, gest. 1544, Beccuti, genannt Coppetta, gest. 1533, Annibale Caro, gest. 1566 und eine Menge Anderer traten im Sonett und in der Canzone auf. Durch diese Häufigkeit artete aber das Sonett so sehr aus, dass nur seine leere metrische Form übrig blieb, sonst aber jeder beliebige Inhalt in dieselbe gelegt wurde. *Es war daher nothwendig, die* wirklich in Petrarca's Manier gedichteten Sonette als Petrarcheschi eigends auszuscheiden; andere Gattungen waren die satirischen, burlesken, schäferlichen oder Sonetti boscherecci, dithyrambischen, polyphemischen nach dem Kyklopen Polyphem, dessen halb burleske Liebesklagen nach dem Theokrit eine Menge Nachahmungen veranlassten, Schiffersonette oder sonetti maritimi und endlich die geistlichen. Von den eben genannten Dichtern machten sich viele auch als Lateinische Dichter berühmt, s. oben S. 26. Aber der eine von ihnen, Sannazaro, zeichnete sich auch dadurch aus, dass er den Schäferroman, den zuerst in seinem Admeto Boccaccio bearbeitet hatte, in seinem

edlen, heldenmüthigen Gothen, sondern für die Griechischen Soldaten — als Römer Partei nimmt.

Arcadien weiter ausbildete. Seine Liebe zu einer gewissen Carmosina Bonifacia in Neapel begeisterte ihn hierzu. Das Arcadien hat zwölf Abtheilungen; jede ist eine kleine Erzählung in romantischer Prosa, die mit einem Idyll in Versen schliesst. Ein Hirt findet einen anderen in Nachdenken versunken und knüpft mit ihm einen Wechselgesang an. Mehre andere Hirten kommen hinzu und feiern mit ihnen ein Fest, dem ländliche Spiele und Unterhaltungen folgen. Hierauf mischt der Dichter sich selbst als Hirt unter diese Hirten und erzählt ihnen auf die Frage, wie er nach Arcadien komme, die Geschichte seines Herzens, ohne weder seinen wahren Namen noch seine Vaterstadt zu verbergen; ein Vertrauen, dass ein anderer Hirt mit einer ähnlichen Geschichte erwidert. Hierauf werden ländliche Wettkämpfe veranstaltet und beim Einbruch der Nacht versinkt der bukolische Dichter in einen süssen Schlummer, erblickt im Traum wunderbare Dinge und findet sich beim Erwachen wieder in Neapel als Sannazaro. Gedanken, Bilder und Sprache dieser einfachen Composition sind natürlich und gefällig; der Ausdruck des lebhafteren Gefühles ist innig und mehre der Hirtengesänge gehören zu den schönsten Italienischen Canzonen. — Ein Ferraresischer Dichter, Agostino Beccari, geb. 1510, gest. 1590, verwebte in die Schäferdichtung die alte Mythologie. Er schrieb ein Drama in fünf Acten mit eingemischten Chören und Gesängen, das Opfer, das 1554 im Pallast des Herzogs von Ferrara, Hercules II, aufgeführt wurde und worin Satyrn und die Nymphen der Diana dem Schäferleben eine grössere Mannigfaltigkeit geben sollten; aber die guten Arca-

dier handeln zu wenig und werden durch ihr langweiliges Hin- und Herreden lästig und was den Satyr und einen trunkenen Diener betrifft, welche die Zuschauer ergötzen sollten, so wird ihre grobe Lustigkeit nur widerlich.*)

Wenn wir bei allen diesen Dichtern ein ernstes Ringen nach Schönheit nicht zu verkennen vermögen, so müssen wir doch auch gestehen, dass ihre Poesie noch von den Mängeln behaftet ist, welche fast unvermeidlich sind, wo in einem mannigfach zusammengesetzten Dasein des Geistes neue Richtungen gebrochen werden sollen. Die zweite Epoche dieser Periode, die auch als eine besondere Schule neben der ersten betrachtet werden kann, war von diesen Einseitigkeiten frei und producirte wahrhaft ideale Schöpfungen. Was *Pulci und Bojardo*, der eine *frivol*, der andere ernst und gemüthreich, im ritterlichen Epos gewollt hatten, ward durch Ariosto; was Trissino in seinem Italien so gänzlich verfehlte, ein grosses Epos, den Kampf erhabener Helden zu dichten, ward von Tasso; was Sannazaro und Beccari versuchten, die Pastoralgattung anmuthig und schmuckreich zu bilden, von Guarini geleistet.

Ludovico Ariosto, zu Reggio, wo sein Vater Gouverneur war, 1474 geb. und zu Ferrara 1533 gest., zeigte von früh an gegen die Wünsche seines Vaters eine entschiedene Neigung für die literarischen Studien. Vornehmlich liebte er die Lateinischen Dichter und unter diesen, wie es scheint, am meisten den

*) S. Bouterweck a. a. O. S. 110—116. und Sismondi a. a. O. S. 453.

leichten und fliessenden Ovid, denn nicht nur viele von dessen Erzählungen hat er seinem Orlando eingewebt, auch dessen Styl scheint ihm Vorbild gewesen zu sein; das Griechische verstand er nicht. Da er weder eigenes Vermögen besass, noch ein bestimmtes Amt übernehmen wollte, noch den Genüssen und Annehmlichkeiten des Lebens seiner Kunst zu Liebe entsagen mochte, so befand er sich sein ganzes Leben hindurch in einer traurigen Abhängigkeit von der herzoglichen Familie der Este. Häufig klagt er über die Launen und Undankbarkeit seiner hohen Gönner, allein wenn man an die niedrigen Schmeicheleien denkt, mit denen er im Orlando in ihrer Gunst sich zu erhalten suchte und die selbst seinen wärmsten Anhängern ein Anstoss geblieben sind, so muss man sich überzeugen, dass zwischen den Gönnern und dem Beschützten kein reines Verhältniss gegenseitiger Achtung stattfinden konnte, dass jene vielmehr durch ihn nur glänzen, er durch sie nur gewinnen wollte. Man findet in seinen Gedichten häufig eine Sehnsucht nach einer freieren Lage, aber er war nicht stark genug, sie mit Aufopferung zu erringen. Sein Orlando Furioso, der 1515 zuerst in 40 Gesängen, 1532 in 46 erschien und während des sechszehnten Jh. über achtzig Ausgaben erfuhr, hat durch die elegante Popularität der Sprache, durch die Mannigfaltigkeit der wunderbarsten Abenteuer, durch Kraft und Kühnheit der Phantasie, durch Zartheit des Gefühls und durch eine kühle aber heitere Ironie, die duftig über dem Ganzen schwebt, seinen Namen unsterblich gemacht. Vertraut mit einheimischen und ausländischen Gedichten aus dem Sagenkreise Karls des Grossen, war Ario-

sto doch bei weitem zu vielseitig, gewandt, gelehrt und anspruchsvoll, um ein Werk in der Art der alten Volksdichter zu schaffen. Bojardo's Orlando innamorato war durch des Verfassers frühen Tod in der Mitte abgebrochen und hatte selbst in dieser unvollendeten Gestalt grossen Beifall erworben. Ariosto fasste den Entschluss, sein buntes Gewebe gerade da anzuknüpfen, wo Bojardo aufgehört hatte. Sein Gedicht ist die nämliche welthistorische Gestaltung der phantastischen Seite des romantischen Ritterepos, wie Boccaccio die naive und witzige Erzählung, Petrarca den Minnegesang, Dante die Allegorie welthistorisch fixirt haben. Nur durch eine malerische Darstellung, nur durch eine leise Ironie konnte er in seiner Zeit das Positive des Altromantischen mit der erstarkten Reflexion und Verständigkeit des Modernen vereinigen. Besonders musste Ariosto den Geschmack der höheren Stände befriedigen. Geschäftsleute, Frauen, in alle Verwicklungen der Eitelkeit und Intrigue verstrickt, Hofleute und dergleichen verlangten eine so leichte Unterhaltung, dass ein sorgfältig geglättetes leichtes Gedicht, wo alles lose und flüchtig aneinanderhängt, ja nur zufällig nebeneinandersteht, zur Abspannung und Erholung ihnen vorzüglich zusagen musste. Sie konnten in dem lockeren Gedicht, ohne irgend um den Zusammenhang sich zu kümmern, anfangen zu lesen wo sie wollten, in der Mitte oder am Ende, immer fanden sie darin diejenige Art von Zerstreuung, welche sie gerade suchten und welche sie von ihren ernsteren Gedanken und Geschäften nicht zu sehr abzog. Dabei fehlte es nicht an rührenden Stellen für sehnsüchtige oder empfindsame Augenbli-

cke des Lebens; nicht an Qualen der Liebe und Eifersucht für solche Stunden, wo die Geliebten untreu scheinen oder sind; nicht an versteckten und offenen Zweideutigkeiten und Obscönitäten für lüsterne Momente; endlich nicht an phantastischen Prachtgebäuden, Zaubergärten und Feereien für Stunden, wo die Phantasie sich dem wirklichen engen Leben gern entrückt und in jenen Lustgefilden schwelgt, freilich nicht mit ganzer Kraft und Andacht, sondern mit dem ironischen Bewusstsein ihrer Nichtigkeit. Nach dem Tode des Dichters theilte sein Sohn Virginio noch fünf Gesänge, die sogenannten Cinque Canti mit, worin der Dichter die Geschichte Rolands offenbar bis zur Schlacht von Roncisval fortführen wollte, aber bald nach dem Anfang, sei es durch den Tod, sei es durch Abneigung unterbrochen wurde. Die Italiener tadeln die Sprache dieser Gesänge heftig und schliessen daraus auf die Abfassung derselben vor dem rasenden Roland; bedenkt man aber, wie viel Zeit und Mühe Ariosto verwendete, ehe er die zauberische Leichtigkeit und Glätte desselben hervorbrachte, so wird es wahrscheinlich, dass wir hier nur einen rohen nicht für den Druck bestimmten Entwurf besitzen. — Ausser dem rasenden Roland hat Ariosto noch Sonette, Canzonen, Elegieen in der terza rima unter dem Namen: Capitoli amorosi, Satiren und fünf Lustspiele in Jamben nach dem Plautus und Terenz geschrieben. Zwar verleugnet sich in keiner dieser Productionen das Genie ihres Urhebers, allein sie sind doch auch nicht besonders hervorzuheben. Die Lustspiele, I suppositi, La Cassaria, La Lena, Il Negromante und das Festspiel La Scolastica sind mit ihren

Sclaven, Schmarotzern, Ammen, Vätern, Abenteuerinnen u. s. w. dem Römischen Lustspiel frostig nachgeahmt. Die beiden ersten sind dadurch merkwürdig, dass sie in den versi sdruccioli, d. h. gleitenden Versen, für das Theater von Ferrara umgearbeitet wurden, nachdem sie ursprünglich in Prosa geschrieben waren. Die sdruccioli sind reimlos und zwölfsylbig; der Accent liegt auf der vorletzten Sylbe und die beiden letzten sind gar nicht betont. Die Satiren Ariosto's wurden erst nach seinem Tode herausgegeben und sind eigentlich versificirte Briefe an seine Freunde; sie zeigen ihn viel mit sich selbst, vorzüglich mit seiner Gesundheit, Diät und Bequemlichkeit beschäftigt und ausserdem missmuthig über so manches Widerwärtige, das er zu erfahren hatte, namentlich über den prosaischen Geist des Cardinals von Este. *)

Ariosto war im Leben praktisch, verständig, weltklug, in der Poesie pittoresk, heiter, witzig, iro-

*) In Bezug auf den Orlando, dessen zahllose Nachahmungen zu nennen in eine specielle Geschichte der Italien. Poesie gehört, bin ich im Ganzen der Ansicht von Schmidt a. a. O. S. 214—220 gefolgt; allein ich habe auch das wahrhaft Dichterische und Nothwendige des Orlando anzudeuten versucht, da Schmidt in seiner Eingenommenheit für Bojardo das kecke Spiel, den fröhlichen, schalkhaften Witz des Ariosto zu grämlich beurtheilt und selbst in die Kleinlichkeit verfällt, ihn seiner Entlehnungen wegen aus dem Bojardo etwas hart zu behandeln. — Man hat aus dem rasenden Roland hundertfach Auszüge gemacht, welche nur das Factische der Geschichte wiedergeben und welche ich, da sie nicht blos, sondern auch gelungene Uebersetzungen des Gedichtes unter uns zahlreich vorhanden sind, nicht mit einem neuen vermehren will. Ich bemerke daher nur, dass die Einheit des Ganzen gleichgültig ist; das Einzel-

nisch. Den vollkommenen Gegensatz zu ihm machte Tasso aus, im Leben krankhaft empfindlich, im Bewusstsein eines wahrhaften Strebens nach dem Höchsten anspruchvoll, in seinem Benehmen, hingerissen durch die Gewalt des Gefühles, das Maass überschreitend und die Sitte verletzend; in der Poesie sentimental, schwärmerisch, innig und gläubig. Sein Vater Bernardo Tasso war ein Edelmann von Bergamo, der nacheinander den Fürsten von Salerno, Urbino und Mantua diente und als Gouverneur von Ostiglia 1569 st. Er war selbst Dichter und schrieb in 100 Gesängen einen Amadis von Gallien, L'Amadigi, der über 7000 Stanzen enthält. Die erste sich selbst noch unbewusste Liebe Damoisels vom Meer und der zärtlichen, schüchternen Oriane, die beständige Gunst der ihnen geneigten hülfreichen Fee Urgande, die Tugenden des Amadis, der, ohne Perion, den König von Gallien, zu kennen, ihn aus tausend Gefahren befreiet, der sich allenthalben, in Wäldern und fe-

---

ne, der Moment, ist bei Ariosto das Wesentliche. Allerdings ist auch eine Einheit da. Ruggiero ist der Cardinal Hippolyt von Este, den Ariosto verherrlichen wollte; er erscheint sogleich im ersten Gesang und mit ihm seine tapfere und zärtliche Geliebte Bradamante. Beide werden durch Zauberei, Misstrauen, Unglück und Hindernisse aller Art getrennt, bis sie im letzten Gesang sich endlich glücklich vereinigen; dies ist nun die Haupthandlung wenn man es so nennen will und alles Andere ist episodisch, aber die Episoden sind nicht blos poetisch, auch nach ihrem Interesse für die Geschichte von demselben Werth. Eine strenge, consequente Einheit verträgt sich nicht mit dem gaukelnden Ton einer solchen reizend nachlässigen Erzählung und Kritiken, die für Ariosto von einem solchen Standpunct ausgehen, sind eben so abgeschmackt, als ähnliche unserer Tage über Byrons Don Juan.

sten Schlössern, als den Absteller von Unbilden und Rächer von Beleidigungen zeigt, die weitschichtigen auseinanderschwimmenden Schicksale dieser Personen (S. oben S. 139 ff.) das Alles wurde von Tasso zwar nicht ohne Phantasie und Gefühl, aber doch im Ganzen einförmig erzählt. So wenig war Tasso, wie es scheint, durch diese Arbeit ermüdet, dass er noch als einen Nachtrag die Geschichte des Floridante in 19 Gesängen schrieb. Sein Sohn Torquato Tasso wurde 1544 zu Sorrento geb. und st. zu Rom, wo er als Dichter gekrönt werden sollte, noch ehe die Krönung zu Stande kam, 1595. Tasso's Leben, die frühe Entwicklung seines Talents, seine Liebenswürdigkeit, sein zartes Verhältniss zur Prinzessin Leonore von Este, seine Gefangenschaft, seine Behandlung als eines Wahnsinnigen, die ihn erbitternde Kritik der Academie della *Crusca*, die äussere Noth und Dürftigkeit in den letzten Jahren, sind so oft und zuletzt von Ginguené, Manso, Serassi und Zuccala so ausführlich beschrieben, dass diese Thatsachen als allgemein bekannt anzusehen sind. Das Dunkle, was dabei über seiner Liebe ruht und die Theilnahme an seiner tiefen Melancholie haben das Interesse an seiner Biographie fast eben so gross gemacht, als das an seinen Werken. Unter diesen ist sein Epos in 20 Gesängen, das befreite Jerusalem, das berühmteste. Schon in seinem siebzehnten Jahre hatte Tasso auf der Rechtsschule von Padua ein romantisches Gedicht aus dem Karolingischen Sagenkreise, Rinaldo, vollendet. Aber er besass für diesen Stoff weder die Einfachheit der alten Italienischen Volkssänger, noch die reiche Phantasie und Hülfsmittel des Bojardo,

noch die Leichtigkeit, Lebendigkeit und Frivolität des Ariosto, so dass bei ihm fast nur die Namen an die alte Romantik erinnern. Bald darauf fasste er den Plan zu seinem befreiten Jerusalem und nahm damit eine ähnliche Stellung ein, wie Virgil in seiner Zeit. Die epischen Dichter des Mittelalters hatten aus den Kreuzzügen keine hervorstechende Poesie entwickelt; wo sie dieselben nicht blos in ihren allgemeinen Elementen als den Kampf der Christen mit den Saracenen, sondern mit Beziehung auf die wirkliche Geschichte berührten, waren sie in das Chronikenartige verfallen. Tasso lebte in einer Zeit, wo der Kampf gegen den Orient durch die in Europa eingedrungenen Türken noch ein lebhaftes Interesse hatte und die Wahl seines Stoffes, um eine wahre Heldendichtung zu schaffen, war vortrefflich. Auch gelang ihm die Gestaltung desselben so sehr, das sein Epos allein für die Europäische Welt die Bedeutung erwarb, jene Zeit des begeisterten Glaubens vollkommen poetisch dargestellt zu haben, aber eine Christliche Ilias, wozu man es hat machen wollen, ist es keineswegs. Es ist nur ein Kunstepos, aus der Neigung und dem Talent des begabten Dichters, nicht, wie die Ilias, die Nibelungen, die Romanzen vom Cid und selbst die Luisiade, aus dem Boden einer lebendigen Volksüberlieferung zur höchsten Schönheit der Kunst verklärt. Dies zeigt sich besonders in dem Zerfallen des Ganzen in einzelne für sich abgeschlossene und an sich vortreffliche Gemälde, in welchen Tasso Töne der früheren Poesie wiedererklingen liess, allein eingehüllt in die süsse, weiche Sprache, die sein Eigenthum war. Das Interesse des Himmels und der Hölle

an der Handlung und strenge Gestalten, wie Gottfried und Peter der Einsiedler, erinnern an Dante's Komödie; die zarte Wehmuth in dem Verhältniss von Tancred und Chlorinde an den Petrarch; die zauberreichen Lustgärten der Armide und Rinaldo's schwelgerischer Aufenthalt bei ihr an Ariosto's Farbenpracht und das Subjective, Leidenschaftliche solcher Situationen fesselt uns mit magischerem Reiz als die objective Schilderung von dem Sturm der heiligen Stadt. Das Musikalische war Tasso's geheimnissvolle Gewalt. Wäre Tasso, wofür ihn Viele halten, ein epischer Dichter in dem Sinne des ursprünglichen Epos gewesen, so würde es schlechthin unmöglich gewesen sein, dass der Tadel einer zum Theil neidischen, zum Theil verworrenen Kritik ihn hätte bewegen können, sein Werk in 24 Gesängen unter dem Titel, das eroberte Jerusalem, umzuarbeiten und bei diesem Beginnen gerade die vortrefflichsten Momente seines Gedichtes zu zerstören. Auch hatte er mit dieser Verzerrung seines schönen ächtromantischen Gedichtes, mit welchem er die andere Seite des ritterlichen Epos, die ernste und objective, zur heiteren und subjectivironischen des Ariosto hinzufügte, nicht den geringsten Erfolg. Auch im Drama versuchte sich Tasso, allein sein Lustspiel, gli intrichi d'amore, drängt so viel abenteuerliche Begebenheiten in den engen Raum von fünf Acten zusammen, dass die Thatsachen nackt ohne allen höheren Aufschluss und Zusammenhang mit unerträglicher Härte nebeneinanderstehen, und sein Trauerspiel, il Torrismondo, dessen Erfindung er in die Geschichte der Ostgothen hineinlegte, besteht eigentlich nur aus Erzählungen

von dem, was ausserhalb der Bühne vorgeht und aus Gesprächen, welche neue Ereignisse vorbereiten. Tasso schrieb es im Irrenhause, im St. Annenkloster, als er schon tief gebeugt war und die Chorgesänge, mit denen jeder Act schliesst, mögen, einzelne Scenen ausgenommen, das Schönste des Ganzen sein. Mit dem Schäferdrama Amynta in fünf Acten begründete er dagegen 1572 diese Gattung und rief eine zahllose Schaar von Nachahmern hervor. Die Handlung, die eigentlich ausser der Scene bleibt, ist sehr einfach. Ein Hirt Amynta rettet eine schöne Nymphe Sylvia aus der Gewalt eines lustentbrannten Satyrs. Auf der Jagd mit anderen Nymphen umstreifend, verwundet Sylvia einen Wolf, nimmt vor ihm die Flucht und verliert ihren blutbespritzten Schleier. Amynta wird dadurch zu dem Wahn veranlasst, seine Geliebte sei von einem Wolf zerrissen und stürzt sich von der Spitze eines Felsen. Indessen kommt Sylvia zurück, erzählt, wie sie dem wüthenden Thier entgangen, erfährt aber nun Amynta's Tod, worauf sie verzweifelnd ihm folgen will. Allein Amynta ist nicht gestorben; der Fall hat ihn nur leicht verletzt und die Liebenden vereinigen sich zum reizendsten Glück. Jeder der Acte hebt mit der Erzählung einer unerwarteten Katastrophe an; in den einzelnen Scenen steht die Handlung still ohne rechte Entfaltung, aber die trunkene Wollust, welche die weichen Verse selbst im Ausdruck der Verzweiflung athmen, riss allgemein hin. Schon das Leben des Dichters lässt uns erwarten, dass er in der Lyrik Ausgezeichnetes geschaffen habe und nur die weitere Verbreitung des befreiten Jerusalems, so wie die Vergleichung mit

dem Petrarca haben den Ruhm seiner tiefempfundenen Sonette und Canzonen verengt. Merkwürdig ist in den Gedichten seiner Jugendzeit die Frischheit des Lebens: es offenbart sich darin ein entzündliches Herz, eine bewegliche Einbildungskraft, bereit von jedem neuen reizenden Gegenstande zum Entzücken hingerissen zu werden und kühne Wünsche sind mit einer jugendlichen Zuversicht ausgesprochen, die Verwöhnung durch gewährte Wünsche verräth. Die übrigen Werke Tasso's, z. B. seine elegante aber trockne Beschreibung der sechs Schöpfungstage, sind Producte seines Fleisses und seiner melancholischen Grübelei, nicht seiner Phantasie. *)

Der einzige Dichter, der sich würdig an Tasso anschliesst und das Ende dieser Epoche bezeichnet, ist Battista Guarini, 1537 zu Ferra geb. an mehren Höfen in diplomatischem Dienst und zu Venedig 1612 gestorben. Nicht seine Sonette und vielen Madrigale, nur sein Pastor fido, eine Nachahmung des Tasso'schen Amynta, hat seinen Namen unter den Rang der classischen erhoben. Die Handlung dieses berühmten Schäferdrama's ist durch eine eingeflochtene Intrigue lebendiger als die des Amynta; den Namen hat es von der freiwilligen Aufopferung, zu welcher ein Hirt Myrtill für seine Geliebte Amaryllis sich entschliesst, indem nach Guarini's Erfindung Diana von den Arkadischen Schäfern jährlich das Opfer eines jungen Mädchens verlangte und in diesem Jahr

*) Ueber Tasso's lyrische Jugendgedichte in biographischer Hinsicht, besonders über das kühne Sonett: Odi filli, che tuona! s. A. W. v. Schlegel in den Kritischen Schriften. Bd. 1. S. 18—26.

das Loos auf Amaryllis gefallen war; mit der dadurch herbeigeführten Verwicklung hängt freilich die Auflösung, dass Myrtill als Sohn des Opferpriesters von himmlischem Ursprung abstammend schon, während ihn der Opferstoss treffen soll, anerkannt, damit dem blutigen Tribut ein Ende und die hochzeitliche Vereinigung Myrtills mit seiner Geliebten möglich gemacht wird, nur sehr oberflächlich zusammen. Guarini hat sein Drama, dass übrigens mehr als 6000 Verse umfasst, Tragikomödie genannt, weil er, während die Hauptcharaktere idealisch sind, auch einige Carricaturen einmischte. Die Eigenthümlichkeit des Pastor fido liegt in der vollendeten Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen; der Inhalt ist romantisch und vom Geist der wahrsten, glühendsten Liebe erfüllt; die Formen sind einfach, gross und nur zuweilen durch das Spielende der Gegensätze in Gedanken und Bildern in das Tändelnde des erotischen Styles gezogen. Schon bei Tasso, vorzüglich in seinen Madrigalen, ist diese Neigung, die der Geist der ganzen späteren Marinischen Schule ward, bemerklich. Man hat diese Sucht nach brillanten Antithesen die Manier der concetti genannt; ursprünglich hat aber concetti den guten Sinn eines Gedankens überhaupt und erst das Gesuchte und Gekünstelte der Reflexion gab dem Wort diese besondere Nebenbedeutung des Spitzfindigen und Manierirten.

Neben den grossen Dichtern beider Epochen des funfzehnten und sechszehnten Jh. steht eine Reihe von anderen, die nicht, wie jene, der ganzen Europäischen, sondern mehr der Italienischen Volksliteratur als solcher angehören; es sind die burlesken Dichter,

welche die derbe, in der Zotenreisserei namentlich ausgezeichnete Komik der Italiener repräsentiren. Es unterscheidet sich in dieser Richtung die Burchielleschische, Berneschische und Macaronische. Die Burchielleschische hat ihren Namen von Domenico Burchiello, eigentlich St. Giovanni, einem Florentiner Barbier, der 1448 st. und eine Menge frecher und satirischer, allein durch Laune und lustigen Witz belebter Sonette schrieb. Wenn Burchiello in seinen kecken Uebermuth ohne sonderlichen Fleiss seinen Spott und seine Klatscherei nur so heraussprudelte, so suchte Francesco Berni, gegen Ende des funfzehnten Jh. im Castell Lamporecchio im Toscanischen geb. und 1536 gest., für die Burleske die Anmuth des Ariosto'schen Styles zu gewinnen. Er arbeitete den Orlando innamorato des Grafen Bojardo um; allein das elegant geschriebene und muthwillige Gedicht, was daraus hervorging, ist am Ende nur so weit musterhaft, als es Ariosto'sch ist und das, was es komischer machen soll, wird durch das Unaufhörliche der Witzelei und durch die Bemühung, welche man dem Dichter anmerkt, immer leicht und spielend erscheinen zu wollen, ermüdend. Gelungener sind seine Sonette und Capitel in terza rima, die zum grössten Theil komische Lobreden sind, z. B. auf die Pest, die Disteln, auf Aristoteles u. s. w. Die Macaronische Poesie hat zu ihrem Inhalt ebenfalls das Burleske, in ihrer Form aber die Eigenthümlichkeit, eine Sprache mit einer anderen in den Wörtern und Flexionen zu mischen; für die Italiener bot sich dazu am nächsten das Lateinische dar. Als der erste in dieser Gattung wird Tifi degli Odasi aus Padua,

gest. 1488, genannt. Der Mittelpunct derselben ist aber Teofilo Folengo, auch Merlino Coccajo genannt, 1491 in einem Dorf Cipada unweit Mantua geb. und 1544 gest. Schon die Geschichte dieses Dichters zeigt einen unverkennbaren Trieb, die heterogensten Gestalten des Lebens durcheinanderzumischen. Ein umherschweifender beinahe soldatischer Abenteurer ist er von der einen, ein zurückgezogener, arbeitsamer Mönch von der anderen Seite; in seinen weltlichen Irrfahrten sammelt er Stoff, in der Ruhe der Zelle formt er ihn. Folengo ist in jener Zeit für die Italiener dasselbe, was Rabelais für die Franzosen und sein Nachahmer Fischart für die Deutschen. Das Princip dieser Dichter war humoristische Willkür, welche sich gegen die von dem Leben gebotenen herkömmlichen Formen sträubte und nicht eher ruhte, als bis sie dieselben ihrer Stimmung assimilirt und durch die verwandelnde Zauberkraft der Kunst mit dem Stempel der individuellsten spielenden Laune bezeichnet hatte. Daher musste selbst die Sprache diesem Drange weichen und sich willig in den ausgelassenen Scherz einschmiegen, eine Willkür, deren arabeskenartige Compositionen das behagliche Gefühl der grössten Unbedingtheit verschaffen, weil durch die phantastische, subjective Kraft des Dichters Alles, selbst die Sprache neu erscheint. Folengo zeichnete sich bei aller Kühnheit durch grosse Zierlichkeit aus. In Bernieschescher Manier dichtete er seinen Orlandino, worin er die jugendlichen Heldenthaten Rolands als eines munteren Bettelbuben erzählte; wirklich Macaronische Gedichte von ihm waren seine Moschea in 3 B., vom Krieg der Mü-

cken und Ameisen, ein Seitenstück zur Homeridischen Batrachomyomachie, seine Phantasieen, seine Zanitonella, eine Idylle von der Liebe des Schäfers Tonellus zur Schäferin Zanina, und vor allen sein Baldo da Cipada in 25 B., ein satirisches Epos, worin er theilweise seinen Landsmann, den Virgil, parodirte. Im Alter wurde Folengo grämlich und schrieb viele religiöse Gedichte von sehr untergeordnetem Werth. — In diesen verschiedenen Richtungen des Burlesken trat eine grosse Zahl von Dichtern auf, wie Mauro, Bino, Martelli, Lorenzo Veniero, Simeoni, der leichtfertige Tansillo, Agnolo Firenzuola u. s. w. unter denen der witzige Pietro Aretino, gest. 1566, bei aller seiner Unverschämtheit und Bissigkeit, dennoch durch Witz und Laune der vorzüglichste war. *)

Die dritte Epoche der zweiten Periode sank von dem idealen Styl der Lombardischen Schule in das Ueppige, Weichliche und Spielende. Das Kräftige, wo es sich zeigte, erschien mehr als Rohheit und Uebertreibung, die Wollust als Unnatur und der Gedanke als kleinliche Subtilität. Gleich die burleske Poesie zeigt am Ende des sechszehnten Jh. eine gewisse

*) Die Macaronische Poesie hatte lange Zeit als rohe Aeusserung eines barocken und plumpen Scherzes gegolten und nur Einzelne waren besser unterrichtet. F. W. Genthe hat in seiner Geschichte der Macaronichen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale, Halle 1829, 8, einen reinern und höhern Begriff dieser Gattung zu geben, die Entstehung derselben, ihren Unterschied von den Spielarten der Pedanteska, Fidenziana und dem Küchenlatein aufzufinden und die Bedeutung des Folengo näher zu bestimmen gesucht.

Abspannung. Das volksmässigste Product dieses Kreises war die Geschichte des Bertoldo und die Fortsetzung derselben in der Geschichte von Bertoldino und Cacasenno, von Giulio Cesare Crocce, der im Anfang des siebzehnten Jh. st. Es war dies eine in Italienischem Sinn unternommene Bearbeitung des unter den Romanischen und Deutschen Völkern uralten Volksbuches von Salomon und Marcolf. Allessandro Tassoni geb. zu Modena 1565 und gestorben 1635, beschrieb in 12 Gesängen in Ottave Rime einen Krieg, welchen die Modeneser und Bologneser in der Mitte des dreizehnten Jh. führten und worin die Modenesischen Soldaten den Bolognesern einen Eimer wegnahmen und als Siegszeichen in ihrer Stadt aufhingen, welchen wiederzuerlangen die Bologneser viele lächerliche Anstrengungen machten. Daher hat das leichtscherzende Gedicht den Namen secchia rapita, der geraubte Eimer. Gleichzeitig erschien die Verspottung der Götter, lo scherno degli Dei, von Franzesco Bracciolini von Pistoja, gestorben 1645. Es beruht auf der Geschichte der Venus und des Mars, wie sie von Vulkan im Netz eingesponnen und dem Gelächter der übrigen Götter preisgegeben wurden, wofür nun Venus auf Rache sann, deren lustige Ausführung weitläufig erzählt wird. Gegen Ende des siebzehnten Jh. erschienen noch zwei burleske Heldengedichte, Malmantile racquistato von Lorenzo Lippi und Torrachione desolato von Paolo Minucci, deren wahrer Werth nicht in ihrer Poesie, vielmehr in der Correctheit liegt, mit welcher in ihnen der Toscanische Dialect geschrieben ist, weshalb auch die Italienischen Philologen besonders dem Mal-

mantile fast eben so viel Sorgfalt als der göttlichen Komödie zugewendet haben.

Giambattista Marino oder **Marini**, der Repräsentant der dritten Epoche, geb. zu Neapel 1569, sollte nach dem Willen seines Vaters Jurist werden, folgte aber seinem Hange zur Kunst, erwarb sich auch durch sein Talent erst Gönner, dann eine Partei und starb fast vergöttert von seinen Anhängern in seiner Vaterstadt 1625. Bei Marino war die poetische Form Alles; die Eigenthümlichkeit des Stoffes war ihm gleichgültig, er behandelte Alles mit derselben Fertigkeit. Sonette, Idyllen, Canzonen, Epithalamien, panegyrische Gedichte, ein Epos Adonis, ein anderes vom Bethlehemitischen Kindermord, strage degli Innocenti, und ein unvollendetes von der Zerstörung Jerusalems sind von ihm vorhanden. Der Adonis in 20 Gesängen ist sein berühmtestes Gedicht und auch wirklich dasjenige, worin seine Manier sich am entschiedensten ausspricht. Eine üppige Phantasie, die in dem schwelgerischsten Kitzel der Wollust zu verweilen gewohnt ist, ein heller Verstand, der mit blendender Sophistik Widersprüche und Gegensätze zu häufen liebt, und eine zarte, melodisch weiche und durch Fülle sich einschmeichelnde Sprache charakterisiren alle seine Werke; aber die Sinnlichkeit artet bei ihm oft in Unnatur aus, die Reflexion in Spielerei, das Süsse der Sprache in Schlaffheit und Kleinlichkeit. Dennoch traf er so sehr den Ton seiner Zeit, dass fast alle Lyriker, Acchillini, Preti, Cassoni, Bruni, auf denselben eingingen und eine eigene Schule unter dem Namen der Marinisten sich bildete.

572

Mehre Lyriker, wie Gabriello Chiabrera von Savona, geb. 1552, gest. 1637, der den Horaz und Pindar nachzuahmen suchte, Fulvio Testi aus Modena, gest. 1646, der die Horazische Ode zum Vorbild nahm und Vincenzio di Filicaja aus Florenz, geb. 1642, gest. 1707, der das Gefühl der Nationalität anklingen liess, Frugoni, gest. 1768, ein nicht gemeiner Odendichter, sind vereinzelte Ausnahmen, während die Menge sich ganz und gar der hohlsten Künstelei überliess. — Die Novellen dieser Periode, unter denen die von Matteo Bandello, gest. 1562, obenanstanden und den Styl des Boccaccio festhielten, gehören noch zu den besten Leistungen, ohne jedoch einen eigentlichen Fortschritt zu beurkunden.

So löste sich die zweite Periode der Italienischen Poesie in einer Schule auf, deren Streben vorzugsweise auf die Erregung der Sinnlichkeit gerichtet war. Angefangen hatte sie mit dem strengen Styl der Florentiner; hierauf folgte der idealisch-schöne der Lombarden, der in Guarini seine höchste Spitze erreichte und von da immer tiefer in das Bedeutungslose, rein Subjective und Frostige versank. Es ist nur die geistlose Oede des ganzen siebzehnten Jahrh., welche sich in den Streitigkeiten der Akademieen kund gab, z. B. ob Tassoni oder Bracciolini das komische Epos erfunden habe; es ist die Leerheit der Zeit, wenn die einzelnen Dichter von ihren Parteien mit einem Enthusiasmus vergöttert wurden, der nicht schaaler sein konnte nnd der seine innere Unwahrheit sogleich in dem entsetzlichsten Schwulst verrieth; es ist abermals die geistige Armuth, die sich in dem

Umhergreifen bald nach diesem bald nach jenem Stoffe darlegte und keine Richtung mit voller Seele und demüthiger Treue ausbildete. Nur auf Effect, auf augenblicklichen Glanz, auf Amüsement, auf Reizung der entnervten Phantasie, auf Entzündung irdischer Leidenschaft arbeitete die Poesie hin. Es fand daher ein wirklicher Stillstand statt; denn, obwohl in jeder Gattung der Poesie Namen zu nennen sind, so erscheinen doch die Werke, an die sie erinnern, wenn man sie von einem allgemeineren Standpunct beurtheilt, als der der literarischen Vollständigkeit oder der Nationalität oder Bibliographie ist, völlig untergeordnet, weil ihre Unterschiede von einander zu geringe sind und das Musterbild, dem sie sich anreihen, zu übermächtig bei dem Anblick der Nachahmung empfunden wird. Manche dieser Namen, wie z. B. der des Salvator Rosa, der bekanntlich auch Satiren dichtete, haben ihre Erwähnung in der Geschichte der Poesie mehr einem ihr fremden Umstande, wie hier, dass der Dichter zugleich ein grosser Maler war, oder in anderen sehr häufigen Fällen, dass irgend ein Monarch dies oder jene Gedicht, weil ihm beiläufig darin auf versteckte doch hündische Art geschmeichelt wurde, sehr hervorhob und seinen Verfasser reich belohnte, als ihrem Verdienst um wahre Förderung der Kunst zu danken. Manche Namen, wie der des Fortiguerra, gest. 1735, der das Epos Richardetto dichtete, gehörten eigentlich der Sache nach in eine viel frühere Zeit; Fortiguerra z. B. könnte dicht an Ariosto angereihet werden.

Indem nun die erste Periode das lyrische, die zweite das epische Moment entwickelt hatte, so muss-

te in der dritten das **dramatische** als ihre Einheit von selbst als das hervortreten, was in ihr den Centralpunct der Dichtung ausmachen sollte. Wir haben bis jetzt die comedia del arte als das improvisirte Volksschauspiel und die comedia erudita als das den antiken Dramen nachgeformte Drama kennen gelernt, das meist den Hoffeierlichkeiten als ein äusserer Schmuck sich anschloss. Auch haben wir in Poliziano's Orfeo, in Tasso's Amynta und Guarini's Pastor fido bereits opernartige Darstellungen gesehen, denen 1594 das Schäferspiel Daphne von **Rinuccini** aus Florenz folgte, das man gewöhnlich die erste Oper nennt. Die comedia del arte und die comedia erudita bildeten einen vollkommenen Gegensatz; dort Lustigkeit, Spott, volksthümlicher Witz, oft von persönlicher Satire belebt, hier, besonders in der Tragödie, verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, übelverstandene scenische Anordnung, unnütze Personen, doppelte Handlung, unpassende Charaktere, riesenhafte oder kindische Gedanken, schwache Verse, geschraubte Phrasen, Alles dies aufgestutzt mit übel angebrachten Gleichnissen oder müssigen Erörterungen aus der Philosophie und Politik, dazwischen eingeflochten seelenlose Liebschaften, abgedroschene Zärtlichkeiten, die in jeder Scene vorkommen; von tragischer Kraft ist nicht die geringste Spur. Im achtzehnten Jh. glich sich nun der Gegensatz des unmittelbar aus dem Volksleben und seinem bunten Gewühl und des gelehrten aus dem Studium von Theorieen und Mustern hervorgegangenen Kunstdrama's dahin aus, dass einerseits die Oper und die Tragödie an Wahrheit und damit an Popularität, das Volksdrama

aber an Zierlichkeit und Vermannigfaltigung der Form gewann. Die Oper bildete sich zuerst aus, durch Zeno und Metastasio; hierauf folgte das Lustspiel in Goldoni und Gozzi und diesem das Trauerspiel in Alfieri und Pindemonti.

Die Oper wurde durch Apostolo Zeno, geb. 1669, gest. 1750, nach dem Französischen Trauerspiel gemodelt, was die Ursache wurde, dass er der musikalischen Entwicklung zu wenig Raum liess. Pietro Metastasio aus Rom, geb. 1698, gest. 1782, verdunkelte ihn eben dadurch, dass er sich dem Bedürfniss des Musikers mehr fügte. Die vollkommenste Reinigkeit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt und insbesondere der sanfteste Wohllaut und die grösste Lieblichkeit in den Liedern haben diesen Dichter *classisch gemacht.* Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen machte, hat sehr viel beigetragen, dass er nicht blos vermöge seines Amtes am Wiener Hofe, sondern auch durch seine Manier Hofdichter war. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet; eine höfliche Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen; Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, nicht genannt, da immer nur vom Herzen die Rede ist: alle diese Eigenschaften mussten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnung ist

nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andere Einrichtung des Textes forderte; Metastasio hat selten Chöre und fast nie andere Arien als für eine einzelne Stimme, welche einförmig die Scenen beschliessen und mit denen der Sänger immer wie triumphirend abgeht.*)

Das Lustspiel war seit dem sechszehnten Jahrh. zahlreich bearbeitet; mehre Stücke dieser Gattung haben wir schon kennen gelernt, wie die Lustspiele des Ariosto und das Lustspiel des Tasso; auch der Historiker Macchiavelli dichtete Lustspiele, die Mandragola und Clizia und selbst der Philosoph Giordano Bruno den Candelajo. Für alle diese Stücke waren die des Plautus und Terenz das Ideal. Giambatista della Porta, gest. 1615, benutzte die Spanischen Intriguenstücke. Durch Gigli, gest. 1721, Fagiulo, gest. 1742, Chiari, gest. 1787 fand der Französische Geschmack Eingang. Dieser artete zuletzt in die matteste Einförmigkeit aus und Carlo Goldoni aus Venedig, geb. 1707, gest. 1793, der dem Theater einen neuen Schwung schaffen wollte, gab der Französischen Theorie noch so weit nach, dass er die Bedeutung

*) S. A. W. v. Schlegel in der achten Vorlesung. Ich bin Schlegel auch für Goldoni, Gozzi und Alfieri gefolgt; Bouterweck ist gerade in diesen Momenten ungenügend; Sismondi ist weitläufiger und sucht namentlich über Alfieri gründlicher zu sein, aber es fehlt ihm doch der tiefe Blick, mit welchem Schlegel sogleich den rechten Punct herausgreift.

der alten Masken ermässigte und ihren Antheil an der Handlung einschränkte. Es fehlte Goldoni, wie auch sein grosser Erfolg bewies, gar nicht an theatralischer Einsicht, wohl aber an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik und an Neuheit und Reichthum der Erfindung; seine Sittengemälde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiet des Alltäglichen herausgespielt. Der grosse Beifall, den Goldoni's Stücke fanden, drohte in Venedig der Schauspielertruppe Sacchi, die vortreffliche Masken besass, beinahe den Untergang. Der Graf Carlo Gozzi aus Venedig, geb. 1718, gest. 1802, schrieb daher für diese Truppe 1761 ein Mährchen von den drei Pommeranzen in dramatischer Form, womit er den Abbé Chiari, Goldoni und die Truppe, welche seine Stücke spielte, auf das Glänzendste parodirte. Nun fuhr er fort, in der Zobeis, im Geisterkönig, im grünen Vogel, im blauen Ungeheuer u. s. f. Feenmährchen zu dramatisiren, in denen er neben dem wunderbaren versificirten und ernsthaften Theil die sämmtlichen Masken anbrachte und ihnen die freieste Entwicklung liess. Es sind Stücke von kecker Anlage, noch mehr phantastisch als romantisch, wiewohl Gozzi zuerst unter den Italienischen Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keineswegs sorgfältig und künstlerisch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen, derb, fest und volksmässig. Später wandte sich Gozzi zur Bearbeitung Spanischer Stücke, allein ohne sich dadurch besonders auszuzeichnen. —

In der Tragödie hatte Scipio Maffei, gestorben 1755, zu Anfang des achtzehnten Jh. durch seine

Merope ein Drama geliefert, was ganz dem Styl der Alten sich anschliessen sollte; es war eine einfache, anständige aber etwas nüchterne, nach dem gelehrten Studium schmeckende Arbeit. Vittorio Alfieri aus Asti, geb. 1749, gest. 1803, war über die Erschlaffung seiner Zeit tief entrüstet und suchte in seinen 21 Tragödien starke und männliche Gefühle, die begeisterte Empfindung der Freiheit auszudrücken. Aber er verlor sich in das Kalte und Düstere des Stoicismus und entzog seinen Charakteren das individuelle Leben. In der Darstellung der Handlung selbst folgte er ganz dem Französischen System der Einheit des Ortes und der Zeit, aber in der scenischen Entwicklung war er zusammengesetzter und im Dialog ohne jene gefällige und glänzende Beredsamkeit der Franzosen, die in ihren Tragödien für das Leere der Handlung und Verfehlte der Charaktere so oft entschädigt. Alfieri's Sprache ist bildlos und bis zur Rauhheit hart. Alessandro Pepoli, Vicenzio Monti und Giovanni Pindemonti, welcher letztere das historische Schauspiel eingeführt hat, gingen zunächst in dieser ernsten Richtung fort, die in der Idee der Freiheit ihr Princip besitzt.

Eben dies Princip ist es, was auch in anderen Darstellungen der neueren Italienischen Poesie mit einer tiefen Wehmuth hervortritt, wie in den Dichtungen des Foscolo. Wie dieser schwermüthige Zug mit Italiens Geschichte zusammenhängt und den wahren Charakter seiner jetzigen Physiognomie ausmacht (die natürlich zu einem altgewohnten frivolen und faunischen Lächeln, wie in Casti's Compositionen, immer

noch Raum hat), dies auseinanderzusetzen gehört nicht mehr in unsere Geschichte, die nur die abgeschlossenen Bildungen verfolgen kann, nicht solche, deren Geschick noch unenthüllt im Schoosse der Zukunft schlummert.



Druckfehler.

Seite 9. Zeile 12 v. Unten lies Lateinische statt Laeitnische.
— 35. — 14 v. U. l. bekanntlich st. bekanntich.
— 88. — 19 v. U. l. die freilich nicht dem st. die dem.
— 95. — 17 v. U. l. des st. de.
— — — 2 v. U. l. Méons st. Mélons.
— 112. — 2 v. U. l. Honorat st. Henorat.
— 116. — 14 v. Oben l. planh st. phanh.
— 128. — 10 v. O. l. Karls st. Kars.
— 135. — 14 v. O. l. gleich sehr st. sehr gleich.
— 137. — 8 v. O. l. in st. im.
— 154. — 7 v. U. l. Scene st. Scenen.
— 155. — 14 v. O. l. Geschmack st. Geschmak.
— 172. — 1 v. U. l. Nachahmer st. Nahahmer.
— 175. — 9 v. O. l. Anfrie st. Aufrie.
— 176. — 9 v. O. l. 1661 st. 1161.
— 201. — 8 v. U. l. Catilina st. Catalina.
— 227. — 9 v. U. l. über st. übe.
— 235. — 8 v. O. l. Troilus st. Troclus.
— 245. — 11 v. U. l. Carnevalsgedichte st. Carnevaldsgedichte.
— 249. — 6 v. U. l. Matteo st. Metteo.
— 252. — 6 v. U. l. Sonette st. Sonetten.



